

Feuerhelm, Hermann

Disbui. Bochum

1989



CARL SPITZWEG UND DIE 'POPULARITÄT DER GEMÜTLICHKEIT'

EIN BEITRAG ZUR SOZIALGESCHICHTE REGRESSIVER
IDENTITÄTSKONSTITUTIONEN AM BEISPIEL DER
SPITZWEGINTERPRETATION VON HERMANN UHDE-BERNAYS

I N A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

zur

Erlangung eines Grades des Doktors der Philosophie

in der

FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

HERMANN FEUERHELM



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543113_0001

Referent: Prof. Dr. Werner Busch

Koreferent: Priv.-Doz. Dr. Joachim Petsch

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Juni 1989

Veröffentlicht mit Genehmigung der
Fakultät für Geschichtswissenschaft der
Ruhr-Universität Bochum

INHALT

Einleitung	1
<u>I. Die Spitzweginterpretation als Bildungsinterpretation</u>	
1.1 'Spitzweg' als "Persönlichkeit"	4
1.2 "Popularität" als gesellschaftlicher Anspruch	22
1.3 Ästhetik als Medium privater 'Öffentlichkeit'	37
<u>II. Ästhetik als Erziehungswissenschaft</u>	
2.1 Bürgerliche Malerei als 'literarische' Instanz	49
2.2 Literaturverwaltung als Teil der Bildungsverwaltung	60
<u>III. Regression und Erinnerung</u>	
3.1 Erziehung als Sozialverwaltung	76
3.2 Die "gute alte Zeit"	93
<u>IV. Originalität und Gemütlichkeit - Zur gesellschaftlichen Doppelfunktion des bildungsbürgerlichen Humorbegriffs</u>	
4.1 Meister Spitzweg: 'Erinnerung' als Geschichte	105
4.2 Gemütlichkeit: Bildung als 'sozialer' Besitz	117
<u>V. "Individualität" als Bildungstradition</u>	
5.1 Bildung und Rolle	132
5.2 Wissenschaft als Bildungsrolle	144
Anmerkungen	149
Literatur	156

EINLEITUNG

Bis in die jüngste Vergangenheit hat sich auf Jahrmärkten und Volksfesten eine Institution erhalten, die als "Spiegellabyrinth" bekannt und wegen ihrer ungewöhnlichen Erlebnisqualitäten besonders geschätzt ist. Es handelt sich in der Regel um eine mehr oder weniger dekorierte Bretterbude, deren labyrinthische Laufgänge im Inneren mit Spiegeln oder Zerrspiegeln verkleidet sind. Das 'Vergnügen' der zahlenden Besucher besteht dann einerseits in der ungewöhnlichen Konfrontation mit dem eigenen Zerr- oder Spiegelbild, andererseits in der eigentümlichen Leistung, sich entlang der Spiegelwelten den Weg zum Ausgang des Labyrinths zu ertasten. Als Jahrmarktsensation ist das Spiegellabyrinth bewußt so angelegt, daß Wirklichkeit und Spiegelwirklichkeit, Handlungsraum und Spiegelraum kaum mehr zu unterscheiden sind (1). Glanzvolle Vorläufer dieser Bretterbuden waren bis ins 19. Jahrhundert (2) fürstliche und königliche Spiegelgalerien, als deren Prunkstück der Spiegelsaal von Versailles bis heute noch gesehen und bewundert wird.

Gemeinsam ist dieser Tradition der Spiegelwelten, daß in ihnen 'schöner Schein' nur dann zustande kommt, wenn Interesse und Motiv der Handelnden im Akt der Täuschung, wenn Wahrnehmung und Erwartung beim Einzelnen im Akt der Selbsttäuschung funktional aufeinander bezogen sind. Die Spiegel sollen eine einheitliche Welt vorgaukeln zu einem Zeitpunkt, in dem die gesellschaftliche Einheit der Handelnden und der Person bereits zerfallen ist. Es handelt sich um die Fortsetzung der Politik der Macht mit anderen Mitteln. Sollten in den feudalen Spiegelgalerien die bürgerlichen Gläubiger des Hofes die Lichter sehen und nicht

die leeren Kassen, so nährt die Jahrmarktsindustrie beim bürgerlichen Publikum die Illusion der spielerischen Freizeit-Freiheit, die sich dem Anschein nach der Gegenwart realer Konkurrenz im bürgerlichen Alltag zu entziehen vermag. Die Wahrnehmung der eigenen Person im Spiegellabyrinth erscheint als Ausdruck individueller 'guter' Laune, nicht als Funktion gesellschaftlicher Handlungszwänge. Auch in der 'öffentlichen' Auseinandersetzung mit dem Münchner Maler Carl Spitzweg ist wiederholt auf solche Reflexionseffekte hingewiesen worden. Schon im Jahre 1913 schreibt der Spitzweginterpret Hermann Uhde-Bernays: "Unsere eigene Unzufriedenheit schaut hinter dem Spiegel der Spitzwegschen Kunst verzerrt heraus, ohne daß wir es merken" (Uhde-Bernays 1913: 64;).

Trotz dieser Einsicht aber bleibt das Wissen dem Effekt verhaftet: erkannt wird 'Spitzweg' von seinen Interpreten nicht als Widerspiegelung der eigenen Wünsche und Interessen, sondern als vermeintlich allgemeine, 'objektive' gesellschaftliche Äußerung. Die Biographie erscheint als Fundstück der Geschichte, als bloßer Gegenstand der Forschung. Die Selbst-erkenntnis führt nicht zu der Einsicht in die Tradition der subjektiven Selbstreproduktion, als deren letzte logische Instanz sie aus verkürzter Perspektive nur die 'Richtigkeit' der 'historischen' Figur und nicht etwa die 'Zuständigkeit' des Interpreten gelten läßt. Der Zweifel, der dann bleibt, wird endlich in die "Popularisierung" des eigenen Selbstbildes mit- einbezogen, um anschließend erst recht die Interpretation noch als 'gesellschaftliche' auszuweisen. Und doch: gerade im Versuch, sich selbst im Rückgriff auf das Leitbild 'Spitzweg' als 'Gegenstand' gesellschaftlicher Öffentlichkeit zu etablieren, erweist sich das verwissenschaftlichte Konstrukt 'Spitzweg' dann als politisches Konstrukt.

Die Spitzweginterpretation ist ein spätes Selbstbild deutschen Bildungsbürgertums und nur als solches zu verstehen. Grundlage dieser Selbstdarstellung im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ist dabei ein Begriff ästhetisch-repräsentativer Bildung, der den 'Menschen' als Künstler definiert und 'soziale' Vergangen-

heit an die Stelle von gesellschaftlicher Gegenwart setzt. Politisch kann diese 'Selbstverwaltung' freilich auf Dauer nicht einhalten, was sie literarisch verspricht. Wenn sich überdies die Spitzweginterpreten im 'treuen' Glauben an die ungebrochene Bildungstradition an einem Kritiker des Bildungsbürgertums vergreifen, so dokumentiert dies sinnfällig, wie sehr sich Bildung vom einem Bewußtsein gesellschaftlicher Öffentlichkeit zu einem Mittel repräsentativer Selbstdarstellung entwickelt hat.



I. Die Spitzweginterpretation als Bildungsinterpretation

1.1 'Spitzweg' als "Persönlichkeit"

/ "Spitzwegs Humor" als 'nationaler' Anspruch /

Die gesellschaftliche Bedeutung dessen, was sich nach 1913 mit der Spitzweginterpretation von Hermann Uhde-Bernays zu einem publizistischen Bestseller in Deutschland entwickelt, geht in seinen politischen Wurzeln von einem gesellschaftlichen Konflikt des 19. Jahrhunderts aus. In seinen argumentativen Inhalten ist die Breitenrezeption der publizistisch restaurierten Medienfigur 'Spitzweg' (3) zu diesem Zeitpunkt bereits Replik. Technisch ist sie Teil einer Bildungsverwaltung (4), die in ihrem sozialtechnischen Selbstverständnis den Zugang zur politischen Logik ihrer eigenen ideologischen Strategie und seinen konkret historischen Zusammenhängen verloren hat.

Historisch ist die Interpretation des Münchner Malers Carl Spitzweg als Inbegriff des gemütvollen Bildungsbürgers spätestens in einer Biographie enthalten, die der Kunstschriftsteller Carl Alexander Regnet 1871 in seiner Anthologie "Münchner Künstlerbilder" der Medienöffentlichkeit vorgelegt hat (5). Er begründet darin den Sinn der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Münchner Maler mit dem Hinweis auf eine allgemein und unverbindlich ausgewiesene Verhaltenseigenschaft, die er als "Humor" (Regnet 1871: 268 f.) bezeichnet. Wie den meisten Spitzweginterpreten der Folgezeit (6), scheint ihm im "Humor" des Malers Spitzweg eine Verhaltensdimension der "Deutschen" schlechthin verwirklicht: "Unter den deutschen Dichtern besitzt keiner echteren deutschen Humor als Jean Paul, und wenn nicht selbst der beste Vergleich immer etwas hinkte, möchte ich Spitzweg den Jean Paul unter den Malern nennen" (Regnet 1871: 269). Im weiteren Verlauf dieser

dem äußeren Anschein nach rein literarischen Argumentation wird dann auch die politische Absicht im sozialhistorischen Zusammenhang erkennbar: "Überdies hat jede Nation ihren eigenen Humor", schreibt Regnet mit Blick auf die europäischen Großmächte, ein Humor, "der oft mit dem des Nachbarvolkes nicht mehr als eine entfernte Familienähnlichkeit hat" (Regnet 1871: 268). In diesem Begriff des Humors wird also eben jenen europäischen Nationen soziales Verhalten unterstellt, die wie Deutschland, Frankreich, Italien, England oder Spanien zu diesem Zeitpunkt den machtpolitischen Versuch unternehmen, sich Kolonien und Sozialkontexte gleichermaßen zu unterwerfen.

Welchen Sinn ergibt dann aber der Hinweis auf den "Malerpoeten Spitzweg" und dessen "Humor"? Offenbar handelt es sich um unterschiedliche Ebenen politischen Handelns, deren Zusammenhang zwar real vorhanden, aber als politischer nicht unmittelbar erkennbar ist: gerade sozialpolitische Kategorien scheinen der Beschreibung einer Situation machtpolitischer Auseinandersetzungen kaum angemessen. Und welcher Sinn ergibt sich dann aus der argumentativen Verschränkung aggressiver Kolonialpolitik und sozialpolitischer Innerlichkeit?

Politisch wird dieser Zusammenhang nur nachvollziehbar als Ausdruck eines politischen Widerspruchs: die These vom "Humor" als Nationalverhalten wird erst verständlich, wenn man in ihr den bildungsbürgerlichen Versuch entdeckt, die spezifisch historische Divergenz zwischen Staat und Bürgertum im 19. Jahrhundert literarisch einzuebnen. Es ist der ästhetisch-literarische Versuch zu rekonstruieren, was faktisch nicht mehr existiert: der einheitliche, bürgerliche Nationalstaat.

Nach dem Verzicht auf einen eigenen bürgerlichen Staat nach 1845 und dem faktischen Zerfall des Bürgertums, erweist sich die Stilisierung des Humorverhaltens zum Nationalverhalten in einer "Art bejahender Lebensauffassung" (Kern 1928: 205) letztlich als bürgerliches Zugeständnis zur Auflösung innenpolitischer Rechte zugunsten vermeintlich gemeinsamer staatspolitischer Vorteile. Es handelt sich demnach um eine innen-

politische Komplementärfunktion zu obrigkeitsstaatlicher Machtpolitik, um einen Versuch der bürgerlichen Anpassung an einen refeudalisierten Staat. Das Verhältnis von bürgerlichem Ideal und entfremdeter gesellschaftlicher Wirklichkeit wird im Begriff des Humors verkehrt und auf ein fiktives Ziel gerichtet: "Humor nimmt dem Gegensatz zwischen der Welt, wie sie ist, und der, wie sie sein sollte, die Schärfe. Er macht Ereignisse des Menschenlebens so klein, daß sie tragbar werden. So schafft er lächelnden Ausgleich, indem er Sorgen und Unbequemlichkeiten an Größerem mißt ..." (Kern 1928: 205). Doch dieser sozialpolitische Anspruch, der "Sorgen und Unbequemlichkeiten an Größerem mißt", lebt zu diesem Zeitpunkt bereits weniger von einer faktischen, denn von einer ideologischen "Größe": der bildungsbürgerlichen Hoffnung, daß sich Vernunft qua literarischer Bildung auch politisch durchsetzen könne. So reduziert sich die These vom 'Humor' als nationalem Verhalten schließlich auf die Haltungsambivalenz einer spezifisch bürgerlichen Gruppierung gegenüber dem Wilhelminischen Staat. Dabei handelt es sich um eine "spätbürgerliche" Trägerschicht, die "bereits auf dem Boden des Imperialismus steht, sich jedoch von den aggressiven Tendenzen dieser politisch-ökonomischen Entwicklungsphase zu distanzieren versucht und an ihre Stelle einen unverbindlichen Ästhetizismus setzt....." (Hamann/Hermand 1977, III: 8; vgl. Anm. 7).

/ Der Einheitsstaat als 'nationales' Handlungsideal /

Funktionsgeschichtlich lassen sich beide, der Obrigkeitsstaat ebenso wie seine 'stille' Opposition, im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts nur aus ihrer Komplementarität erklären. Deutschland hat ja in einer durchaus eigenen und eigenwilligen europäischen Entwicklung etwa 1870 den Übergang vom Agrarstaat zum Industriestaat vollzogen: "Im Vergleich zu England hatte sich in Deutschland der Industrialisierungsbeginn um fünf bis sieben Jahrzehnte verspätet. Das bewirkte freilich, daß sich

die industrielle Revolution in Deutschland gleich auf besonders zukunftssträchtigen Gebieten (wie etwa der Elektroindustrie) voll entfalten konnte" (Glaser 1981: 32). Als Staatsbeamte und als 'Polytechniker' (8) sind bürgerliche Gruppen an dieser "industriellen Revolution" in erheblichem Maße beteiligt, und was sich im 18. Jahrhundert als Nationalgefühl zunehmend entfalten kann, ist zunächst nichts anderes als die Hoffnung auf Stetigkeit und Kontinuität dieser ökonomischen Staats- und Partizipationsentwicklung. Dies gilt auch noch für die krisenhaften Entwicklungen des 19. Jahrhunderts. "Der Fortschritts- glaube war nach wie vor ungebrochen, vor allem das Bürgertum erwartete sich vom beschleunigten Übergang aus veralteten und überlebten Betriebssystemen zu höherstehenden Manufakturen und Fabriken das Paradies auf Erden ..." (Glaser 1981: 35). Selbst ehemals kritische Beobachter im bürgerlichen Lager fühlen sich angesichts des wirtschaftlichen 'Aufschwungs' noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts von den politischen Ergebnissen der rigiden Staatspolitik Bismarks euphorisch berührt. "Die Bewegung des deutschen Handels", schreibt Johannes Scherr in seiner "Deutschen Kultur- und Sittengeschichte", "dessen kühne und ausdauernde Betreiber in allen Erdteilen, in den entlegensten Zonen und an den fernsten Gestaden zugleich die Sendboten unserer Kultur sind, ja, der deutsche Handel wird immer umfassender, ausgreifender und tatkräftiger. Er wagt, wirbt und wirkt umso entschlossener, er tritt allenthalben mit der englischen Handelsmacht in Konkurrenz, als jetzo die deutsche Handelsflagge nicht mehr schutzlos die Meere durchwehen muß, nur geduldet, nicht als gleichberechtigt anerkannt, wie vordem, sondern vielmehr des Schutzes und Schirmes von Seiten der deutschen Orlogsflagge sicher und gewiß" (Scherr 1887: 617).

Den politischen Kontext dieser gesellschaftlichen Entwicklung bildet also in diesem Zeitraum die besondere Konkurrenzsituation der europäischen Staaten untereinander. Helmut Plessner hat darauf hingewiesen, daß mit dem deutschen Versuch der "Verbesserung des Absatzes" auch der Versuch einer

"Verbesserung der Sympathien" (9) gegenüber den bereits bestehenden europäischen Mächten verbunden ist. Die historische Grundlage dieses Versuches bildet ein 'nationales' Minderwertigkeitsgefühl, das aus der gesellschaftlichen Zerissenheit Deutschlands im 17. Jahrhundert hervorgeht: "Der Formalismus der Unterordnung und Pflichterfüllung paßt gut zu dem formalen und funktionellen Denken der hochkapitalistischen Wirtschaft. Und wenn eine Gesellschaft, wie das Bürgertum des Bismarkschen Reiches, ihr ganzes Leben auf Gesinnung und Leistung stellt und nur darauf stellt, da sie, in Konfessionen gespalten und von keiner Staatsidee geführt, diesen Mächten ausgeliefert ist, so müssen wohl die militärischen, bürokratischen und industriellen Tugenden ihr das Gepräge geben" (Plessner 1974: 48).

/ Das Bildungsbürgertum als gesellschaftlicher Träger der historischen Nationalstaatsidee /,

Politisch sucht Bismark bereits seit den sechziger Jahren die Interessen einer obrigkeitsstaatlichen Industriepolitik zu verwirklichen, zunächst im Rahmen einer preußischen, dann im Zuge einer kleindeutschen Vormachtstrategie. Liberale Wirtschaftskreise wie der Deutsche Handelstag verhalten sich kooperativ, obwohl Bismark mit der Auflösung des Landtages 1863 deutlich macht, daß er nicht grundsätzlich auf die Beteiligung des liberalen Bürgertums an seiner Politik angewiesen ist. Gleichzeitig sichert er sich durch die Verbeamtung 'gebildeter' Schichten die Loyalität einer der parlamentarisch einflußreichsten bürgerlichen Gruppen: der des Bildungsbürgertums. Eine Integration, die dem Bildungsbürgertum selbst freilich nur um den Preis eines inneren Widerspruchs möglich ist: die Entscheidung für das Beamtentum zerstört die gesellschaftspolitische Sonderrolle des Bildungsbürgertums in dem Maße, wie sie nun die weitere Existenz seiner einzelnen Mitglieder als staatliche Beamte zu sichern verspricht. Diese Rolle des Bildungsbürgertums im Parlamentarismus ist

nicht beschränkt auf die Stützung tagespolitischer Mehrheiten, historisch sichert das Bildungsbürgertum vielmehr die Glaubwürdigkeit des parlamentarischen Systems schlechthin. Der Parlamentarismus insgesamt bezieht seine gesellschaftliche Glaubwürdigkeit ja aus einem bürgerlichen Gesellschaftsmodell, das im 17. und besonders im 18. Jahrhundert "der Wirklichkeit noch soweit angenähert (war), daß das Interesse der bürgerlichen Klasse mit dem allgemeinen Interesse identifiziert und einerseits die bürgerliche Vernunftidee als Grundlage nationaler Identität etabliert werden konnte, andererseits aber die bürgerliche Öffentlichkeit als Garant einer vernünftigen Rechtsorganisation im Parlamentarismus anerkannt wurde. Wenn jedermann, wie es scheinen mochte, die Möglichkeit hatte, ein "Bürger" zu werden, dann sollten zur politisch fungierenden Öffentlichkeit eben nur Bürger Zutritt haben, ohne daß diese ihr Prinzip dadurch eingebüßt hätte" (Habermas 1978: 109). Marx hat diesen Schritt als Trennung der bürgerlichen Gesellschaft von der politischen Gesellschaft beschrieben (10).

Die Glaubwürdigkeit des 'Bürgertums' ist demnach politisch abhängig von der Existenz eines Kollektivs, das als "bürgerliches" bezeichnet werden kann. Diese Fiktion ist spätestens seit 1848 gesellschaftspolitisch nicht mehr durchsetzbar, weil die ideologische Grundlage dieses politischen Ideals, die annähernde Gleichheit der beteiligten "Bürger" faktisch nicht mehr vorhanden ist. Mit der Auflösung der Möglichkeit des "gerechten Tausches" (Habermas 1975: 54) als der ideologischen Grundlage bürgerlichen Handelns überhaupt droht sich vielmehr jene fiktive 'Überparteilichkeit' aufzulösen, die qua 'Bildungskompetenz' die historische Grundlage bürgerlicher Diskurs- und Gesellschaftsrationalität rechtfertigt. Die fiktiv-literarische Darstellung von "Les hommes, private gentlemen, der Privatleute", des Kollektivs 'Bürger' als "einem in sich geschlossenem "Publikum" - ausgezeichnet durch gesellschaftliche Diskursrationalität "in dem Sinne, daß Macht und Ansehen der öffentlichen Ämter außer Kraft gesetzt (sind) ... auch wirtschaftliche Abhängigkeiten im Prinzip nicht wirksam sein (dürfen) ... die Gesetze des Marktes ... ebenso

suspendiert (sind) wie die des Staates " (Habermas 1978: 52) - ist gesellschaftspolitisch obsolet geworden. Das Bürgertum des 19. Jahrhunderts ist vielmehr zerfallen in sehr unterschiedliche Kapitalbesitz- und Privilegiengruppen. Insbesondere das am industriellen Aufstieg kaum mehr beteiligte, gewerblich orientierte Bürgertum ist mit bürgerlichen Industriellen nicht mehr kompatibel, während sich "die tragende Schicht des wirtschaftlichen Prozesses, ein vielfach entwurzeltes Kleinbürgertum" (Plessner 1974: 94), nun aggressiv am innerbürgerlichen Kampf um Kapital und Privilegien beteiligt. Diese bürgerlichen Spannungen mit ihren unterschiedlichen Interessenlagen manifestieren sich dann als innerbürgerlicher Konflikt auch im 'Revolutionsjahr' 1848: während ein erheblicher Teil des Bürgertums sich aufgrund der eigenen Besitzverhältnisse mittlerweile mit dem vierten Stand ideell solidarisieren kann, paßt sich insbesondere das liberale Groß- und auch Mittelbürgertum in seiner Angst vor dem gesellschaftlichen Abstieg unter Preisgabe der eigenen politischen Ansprüche den 'wirtschaftlichen' Erfordernissen der industriellen "Revolution" an. Als Teil dieses mittleren liberalen Bürgertums sucht sich auch das Bildungsbürgertum, das seit dem späten 18. Jahrhundert wesentlich für die Interpretation gesellschaftlicher Öffentlichkeit zuständig ist, den neuentstandenen Zwängen anzupassen (11).

/ Der Imperialismus als Krise des Bildungsbürgertums /

Gegen 1870 droht der gesellschaftlichen Expansionsentwicklung insgesamt und damit auch der bürgerlichen Aufstiegseuphorie durch eine Krise des Handelssystems die wirtschaftliche Grundlage entzogen zu werden: einer Überkapitalisierung auf der einen, stehen Absatzschwierigkeiten auf der anderen Seite gegenüber. Der Übergang zum Imperialismus führt zu einer Verschärfung der innerbürgerlichen Divergenz. Der deutsche Binnenmarkt verfügt nicht über die notwendige Kaufkraft, um die

durch Wirtschaftsrationalisierung entstandene Überproduktion zu integrieren. Die Auslandsmärkte sind als "Kolonien" den anderen europäischen Großmächten machtpolitisch bereits zugeteilt (12). Der Außenhandel ist jedoch die entscheidende Vorbedingung einer Entwicklung zur industriellen Großmacht. Eric J. Hobsbawm hat ihn als Voraussetzung staatlicher Expansion am Beispiel Englands beschrieben. "Eisen und Stahl stützten sich, wie die Baumwolle, auf das Empire und die unterentwickelte Welt: 1913 kauften Argentinien und Indien allein mehr britische Eisen- und Stahlexporte als ganz Europa" (Hobsbawm 1969, II: 27). Expansionstendenz und wirtschaftliche Kolonienbildung werden in Deutschland zudem durch die in relativ kurzer Zeit erbrachten französischen Reparationszahlungen beschleunigt. Insgesamt eine gesellschaftliche Situation, die sich in der Terminologie einer systemorientierten Gesellschaftstheorie als Ergebnis einer "Output-Krise" (Habermas 1975: 66) beschreiben läßt. Den Höhepunkt dieser wirtschafts- und finanzpolitischen Entwicklung bildet anschließend die "Gründerzeit": "So wuchs in dieser 'Spekulations- und Gründerphase ... der Anteil der Investitionen am jährlichen Volkseinkommen ... auf über 17%. Das Nominalkapital der Aktiengesellschaften verdoppelte sich in drei Jahren" (Glaser 1981: 34).

In dem entstandenen Legitimationsgefälle zwischen politisch bürgerlichem Anspruch und gesellschaftlicher Wirklichkeit setzt nun das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts appellativ an, indem es versucht, im Rückgriff auf das fiktionale Repertoire bürgerlicher Bildungsliteratur gesellschaftliche Rationalität erneut als bürgerliche Rationalität zu definieren. Diese Absicht kennzeichnet auch die Interpretation der Medienfigur 'Spitzweg'. Sie macht unter den gegebenen Verhältnissen nur Sinn, wenn man in ihr den literarischen Versuch des Bildungsbürgertums erkennt, die als 'Staatsbürger' definierte und verschlüsselte Medienfigur 'Spitzweg' interpretativ als Beispiel des politischen Kollektivs 'Bürgertum' auszuweisen. Ziel der politischen "Bescheidenheit" ist dann die Erhaltung der bildungsbürgerlichen Privilegien in der Gesellschaft.

Weniger problematisch erscheint den Spitzweginterpreten denn auch die Akklamationsmentalität wilhelminischen Staatsbürgertums, sie versuchen vielmehr innerhalb der gegebenen politischen Machtverhältnisse die Medienfigur als ein Symbol bürgerlicher 'Gemeinsamkeit' zu rekonstruieren. Sozialpolitischer Machtverzicht tritt scheinbar an die Stelle von gesellschaftlicher Großmachtpolitik (13). Dieser Verzicht ist für das Bildungsbürgertum und seine Ideologie im 19. Jahrhundert charakteristisch: "Das Wesentliche der hier beschriebenen Machtideologie ist, daß sie nicht von denen ausging, die im Besitz der Macht waren, die befehlen konnten und wollten, sondern von den Literaten, Künstlern und Gebildeten, die sich weniger für die reale Macht als für den Rang interessierten, der durch diese Macht gewährleistet wird. Was sie im Auge hatten, waren die Ehrenbezeugungen, die ihnen auf Grund ihres Ranges dargebracht wurden, nicht die realen Verwaltungsfunktionen" (Hamann/Hermand, 1977, I: 156). So entsteht neben einer Vielzahl anderer bildungsbürgerlicher Handlungsentwürfe (14) auch die Medienfigur 'Spitzweg' als ein bürgerlicher 'Nenner' über den politischen Verhältnissen der Gesellschaft und des Staates. "Spitzweg ist durch und durch Gemütsmensch", schreibt Regnet im Sinne eines solchen Bürgerverständnisses, die "Thorheiten und Schrullen der Menschen machen ihn nicht zum geißelschwingenden Satyriker, seine Herzengüte läßt sie ihm höchstens komisch erscheinen, aber nur solange, als es ihm gelingt, sie zu entschuldigen" (Regnet 1871: 276). Als ehrbarer und friedliebender Bürger wird 'Spitzweg' zum sozialpolitischen Ideal, eine 'politische' Problemperspektive, die die Auflösung des Bildungsbürgertums als gesellschaftlicher Stand im Übergang zum 20. Jahrhundert wohl eher noch beschleunigt haben dürfte (15).

/ Der Bildungsbürger "Spitzweg" als "Persönlichkeit für sich" /

Im sozialpolitischen Ideal 'Spitzweg' scheint der inner-bürgerliche Dissens von 1789 und 1848 vergessen, aufgelöst in unverbindlichen Kategorien allgemeiner Menschlichkeit, persönlicher "Liebenswürdigkeit", "Originalität" und "Harmlosigkeit": "Die unendliche Harmlosigkeit seines Humors", so formuliert dies Friedrich Pecht in Spitzwegs Nachruf 1885, "bei soviel glänzendem und doch nie verletzendem Witz ... finden sich denn wohl schwerlich so bald wieder" (Pecht 1885/86: 24). Zum Ausdruck kommt die "natürliche Leichtigkeit seines Humors" (Uhde-Bernays 1908: 50) auch in dem, was Uhde-Bernays in seiner Spitzweginterpretation von 1913 als "Heimlichkeit" bezeichnet: "Die Heimlichkeit, so lautet vielleicht der bezeichnende Ausdruck, in dem schönen Doppelsinn von heimlich und daheim. Ein stiller Träumer muß der alte Junggeselle gewesen sein ..." (Uhde-Bernays 1913: 55; vgl. auch Anm. 16). Dem entspricht die gesellschaftliche Karriere 'Spitzwegs': er entwickelt sich im Laufe seines Lebens zu einer "Persönlichkeit für sich", insbesondere dadurch, daß er nach dem Vorbild des erfolgreichen Großbürgers seiner Zeit mit 35 Jahren den Entschluß faßt, "sich selber zu pensionieren" (Breuer 1914: 62). Und "je älter er wurde, umso mehr suchte er sich zurückzuziehen; vor allem scheute er neue Bekanntschaften, so wenig er auch ihnen ausweichen konnte" (Uhde-Bernays 1913: 61). Spitzwegs Kunst "in ihrem Zauber stiller Poesie" (Regnet 1871: 270 f.) erscheint Regnet bereits im Jahre 1871 als Gegenstück zum "Lärm" und zur "Qual des Lebens". Jürgen Habermas hat dieses sozialpolitische Ideal, das sich aus solcher Negation gesellschaftspolitischer Machtverhältnisse ergibt, als "staatsbürgerlichen Privatismus" (Habermas 1975: 55) beschrieben, ein Verhalten, das sich der politischen Auseinandersetzung zu entziehen sucht, um den 'autonomen Bürger' anschließend zur staatspolitisch ungefährlichen ultima ratio wilhelminischer Rechtsstaatlichkeit zu erheben. Auf die historische Entwicklung dieser Entpolitisierungsströmung haben auch Richard Hamann und Jost

Hermand hingewiesen (17).

Formaler Ausdruck der vermeintlichen Unabhängigkeit des Bildungsbürgers 'Spitzweg' ist schließlich auch die literarisch-biographische Struktur seiner Interpretationen: 'Spitzweg' wird von seinen Interpreten beschrieben als vorbildhafte Bürger-"Persönlichkeit", als Individuum, das sich widerspruchsfrei gegen die Verhältnisse der Zeit zu behaupten weiß. Carl Spitzweg sei "eine Persönlichkeit, ein Maler von Gottes Gnaden, eben weil nur (er) in solcher Verbindung der beiden Gegensätze, Atelier und Freiheit, zu schaffen vermochte, deren Gelingen der kleine Apotheker glücklich und kunstvoll heraus-experimentierte" (Uhde-Bernays 1913: 67). Und: vor allem trete "das Persönliche der Spitzwegschen Kunst uns entgegen ..." (ebd.: 9; Anm. 18).

Das "Persönliche" erscheint deshalb auch als der eigentliche Schlüssel zum Werk (19), seine sozialpolitische Logik, die sich in fast allen Titeln der Interpretation 'Spitzwegs' spiegelt: sofern sie sich nicht überhaupt nur auf "Carl Spitzweg" als Titel beschränken (20), unterstellen sie doch auch in fast allen anderen Fällen eine biographische Einheit. Titel wie "Mit Spitzweg auf Reisen", "Carl Spitzweg als Kopist", "Mit Spitzwegs Augen gesehen", "Das Wunder Spitzweg", "Carl Spitzweg und seine Kunst", "Neues von Spitzweg", "Spitzweg als Erzieher" sind charakteristisch für die gesamte Interpretation. Formaler Anlaß solcher Medien-"Sprechakte" war im Allgemeinen ein biographisches Datum: Spitzwegs Geburts- und Todestag.

/ "Persönlichkeit" als sozialpolitisches Konstrukt /

Faktisch aber sind Ansprüche wie "Persönlichkeit", "Menschlichkeit" oder "Liebenswürdigkeit" sowenig an konkreter gesellschaftlicher Öffentlichkeit interessiert, wie ihre Inhalte sich an verbindlichen Rechtsansprüchen messen lassen. Die Idealisierung 'Spitzwegs' als "Persönlichkeit" bleibt als

literarischer Versuch, den autoritären Rechtsstaat zu negieren politisches Ersatzhandeln. Die publizistisch hergestellte 'Öffentlichkeit' der Spitzweginterpretation präsentiert sich denn auch als politischer Widerspruch: die "Volkstümlichkeit", "Beliebtheit", "Bekanntheit" und der "Ruhm" der Medienfigur 'Spitzweg' bezeichnet die 'Öffentlichkeit' des nicht mehr Öffentlichen, des auf Politik schlechthin verzichtenden Sozialbürgers. Das politische Konstrukt "Persönlichkeit" propagiert als Symbol die Publizität des Privaten, ist Ausdruck der gesellschaftlichen Isolation des deutschen Bildungsbürgertums.

Daraus folgt notwendig aber auch, daß sich die 'Produktion' von 'Öffentlichkeit' nun nicht mehr als wirklich politische, sondern als publizistische 'Leistung' darstellt. Dem 'literarischen Handeln' liegt insofern sozialtechnische Zweckmäßigkeit zugrunde. Faktisch handelt es sich auch bei der Spitzwegrezeption nicht mehr um eine tatsächlich vorhandene gesellschaftliche Öffentlichkeit, weil sie letztlich keine 'politische' Grundlage mehr im Sinne eines bürgerlichen, rational geregelten Diskurses nachweisen kann. Die argumentative Logik der 'sozialen' Identifikation mit 'Spitzweg' stammt in ihren Grundzügen nur von sehr wenigen Interpreten, die zudem professionelle Interpreten waren (21). Selbst bei diesen Interpreten ist der Text oft weitgehend Replik. So habe ich eingangs darauf hingewiesen, daß die Argumentation der Erfolgsinterpretation von Hermann Ude-Bernays (1913) bereits in wesentlichen Teilen im Text von Regnet (1871) vorhanden ist. Schon in den frühen Interpretationen 'Spitzwegs' wiederholt sich die inhaltliche Aussage. Das Schema der jeweiligen Vorgängerinterpretation wird in der Regel nur marginal erweitert, so daß der Eindruck einer Diskussion entsteht, deren Grundlage freilich faktisch nicht die Unterschiedlichkeit von Meinungen, sondern die Wiederholung ein und derselben Meinung bildet. Das heißt aber auch: als monologische 'Öffentlichkeit' professioneller Interpreten bleibt sie unter sich. In einem zweiten Schritt ergibt sich dann auch erst aus der Wiederholung des Immergleichen die

"Professionalität" als Handlungslegitimation des Interpreten. Ein Zusammenhang, der z.T. von den beteiligten Interpreten empiristisch konstruiert wird, indem der Verkaufserfolg als Legitimationsgrundlage des professionellen Handelns interpretiert wird. Im Rahmen der bürgerlichen Medienwirklichkeit unterbreitet ja jede einzelne professionelle Spitzweginterpretation der gesellschaftlich rezipierenden 'Öffentlichkeit' ein Angebot zu Identifikation und Konsum, das nachträglich durch Kauf bestätigt oder abgelehnt wird. Das Identifikationsangebot selbst geht als inhaltliches, politisches Angebot der rezipierenden bzw. konsumierenden 'Öffentlichkeit' voraus. Durch die nachträgliche Akklamation und den Kauf des sozialtechnischen Identifikationsangebots sehen sich die Medieninterpreten dann ihrerseits bestätigt und versuchen, gegenüber anderen bürgerlichen Handlungsvorgaben ihr Interpretationsprodukt rechtfertigen. Im Historismus dieses ästhetisch-literarischen Bildungsbürgertums ist 'Spitzweg' in der Regel mit 'Richter', 'Schwind', 'Menzel' und anderen verglichen worden. Als charakteristisches Beispiel für diese Legitimationsstrategie erweist sich ein Zitat des Kunstschriftstellers Uhde-Bernays aus dem Jahre 1916, drei Jahre nach dem Verkaufserfolg seiner Spitzwegbiographie "Carl Spitzweg - Des Meisters Werk und seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst" (1913): "Daß der glänzende Aufstieg, den sein Ruhm genommen hat im Laufe der letzten zehn Jahre, seit der deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin 1906 und der Ausstellung bayerischer Kunst im Glaspalast 1906, seit den Erinnerungsausstellungen zur Feier seines hundertsten Geburtstages im Jahre 1908, seine völlige Berechtigung hatte, wird nunmehr kein Nörgler zu bestreiten wagen. Nicht auf München allein, wo immer eine ansehnliche Spitzweggemeinde bestanden hat, beschränkt sich die dankbare Anerkennung. Durch alle Gaue unseres Vaterlandes klingt des Meisters Namen, und es erscheint als ein ganz außerordentliches Zeichen dafür, daß er sich wie kaum ein anderer deutscher Maler, nicht einmal Ludwig Richter und nicht Moritz von Schwind, im Herzen seines Volkes den höchsten Ehrenplatz gewonnen hat, wenn wir vernehmen, von

einem Büchlein, das von Spitzwegs Bildern und von Spitzwegs Reimen die besten vereinigt, seien mehr denn fünfzigtausend Exemplare binnen Jahresfrist zur Ausgabe gelangt" (Uhde-Bernays 1916: 4). An anderer Stelle begründet Uhde-Bernays den Erfolg seiner Spitzwegbiographie in der 'Öffentlichkeit' mit dem Hinweis auf Auflagenhöhen und Verkaufszahlen: "Hunderte von Bestellungen liefen ein. ... In kurzer Zeit wurde sie ein Liebling des Buchhandels, und es gab wenige Familien des kunstbegeisterten deutschen Mittelstandes, in denen sie nicht Eingang fand. ... Mit Recht darf ich mich rühmen, daß "Carl Spitzweg. Sein Leben und sein Werk. Seine Bedeutung in der Münchner Kunst. Von Hermann Uhde-Bernays", nachdem neun Auflagen erschienen und 25000 Exemplare verkauft worden waren, vor dem Weltkriege und einige Jahre nachher das bekannteste deutsche Buch über Kunst gewesen ist" (Uhde-Bernays 1947: 422). Im Zuge dieser Rechtfertigungsstrategien wird der Leser dann auf eine statistische 'Größe' reduziert. Die Medieninterpreten sehen ihr Handeln durch den Verkaufsabsatz hinreichend legitimiert und die Interpretation inhaltlich gerechtfertigt. Rezeptionsgeschichtlich läßt sich diese Entmündigung und Funktionalisierung des Lesers schließlich auch anhand des Literaturverzeichnisses belegen, das Günther Roennefahrt 1960 in seinem Werkverzeichnis (22) vorgelegt hat. Gedacht als Beitrag zur 'wissenschaftlichen' Aufarbeitung Spitzwegs, präsentiert es sich als Verzeichnis professioneller Spitzweginterpreten, in dem auch Roennefahrt selbst mit 'wissenschaftlichen' Beiträgen vielfach vertreten ist. Die Qualität der annähernd zweihundert Literaturhinweise wird von Roennefahrt nicht berücksichtigt. Kriterien für Wissenschaftlichkeit fehlen. Bücher, Filme, flink reproduzierte Zeitungsartikel und Musikstücke stehen unvermittelt nebeneinander und suggerieren den Eindruck einer breiten 'öffentlichen' Diskussion. Der nichtprofessionelle 'Meinungsproduzent' kommt in diesem "Verzeichnis" nicht mehr vor, weder als einzelner Mediensprecher, noch als eigenständige Rezeptionsinstanz. Professionalität wird dieser Medienöffentlichkeit zu einer Voraussetzung der Diskursbeteiligung überhaupt. In diesem Sinne

erst wäre auch die Rede von einer Spitzweg-Rezeption zu verstehen: die professionelle Öffentlichkeit dieser Sprecher bezieht sich stereotyp nur auf sich selbst, sie rezipiert sich selbst und setzt sich selbst als Norminstanz (23). Die Medienöffentlichkeit der Fachwissenschaftler, Verleger und Journalisten bleibt unter sich, die Zahl ihrer literarischen Essays und nicht so sehr ihre Qualität entscheidet schließlich über professionelle Kompetenz. Der professionelle Essayist wird zum "opinion-leader" des späten Bildungsbürgertums (24).

/ Einsamkeit als Interpretationsmotiv /

Als Sprecher des Bildungsbürgertums ist der Medieninterpret darüberhinaus auch der eigentliche Träger dieser monologisch-reflexiven 'Öffentlichkeit'. Obgleich Handlungsentwürfe häufig nur übernommen werden, identifizieren sich die Interpreten mit 'ihrer' Vorlage, d.h. mit dem, was sie selbst als ideale 'Biographie' propagieren. Dabei täuscht die professionelle Form der Interpretationen in ihrer unverbindlichen Allgemeinheit über den engen Zusammenhang zwischen Interpret und Interpretation hinweg. Die Ideale der "Selbstvergessenheit" und "Selbstgenügsamkeit" besitzen auch für die Interpreten selbst Gültigkeit. Charakteristisch für diesen Zusammenhang ist die ungewöhnliche Intimität zum 'Gegenstand' der Interpretation: das literarisch-historische Ideal erscheint noch 1913 als leibhaftiger Verwandter, obwohl eine soziale Beziehung faktisch zu diesem Zeitpunkt nicht mehr vorhanden ist. "Karl Spitzweg bleibt uns immer wie in gütiger Onkel", schreibt Uhde-Bernays in seiner Erfolgsbiographie 1913, "den wir lieben, mit jener egoistischen Kindlichkeit, die sein Menschentum und seine Gabe verquickt" (Uhde-Bernays 1913: 60). Schon die Interpretationen vor 1908, also vor der ersten Interpretation von Uhde-Bernays, sind durch diese besondere 'Nähe' zu ihrem 'Gegenstand' gekennzeichnet. Carl Alexander Regnet schreibt 1871: "Spitzweg ist durch und durch

Gemüthsmensch Diese Richtung seines ganzen Seelenlebens spricht sich denn auch unverkennbar in seinem künstlerischen Wirken aus und sichert ihm neben der rückhaltlosen Anerkennung seiner Leistungen zugleich die Liebe Aller, welche persönlich mit ihm in Berührung kommen" (Regnet 1871: 276). Dies gilt auch für fast alle Nachrufe auf 'Spitzweg'. Im Jahre 1893 schreibt der Kunsthistoriker und Kunstjournalist Richard Muther: "Man braucht nur sein Portrait zu sehen, wie er in langer Schlafrock, mit dürftigem Bart, langer Nase und einem neckischen Zug um die Augenwinkel an der Staffelei sitzt, so gewinnt man ihn lieb, ehe man seine Arbeiten kennt" (Muther 1893: 161). Zumindest dort, wo ein tatsächlicher Kontakt zwischen dem Interpreten und seinem Leitbild historisch nicht bestanden hat, wird erkennbar, daß diese Interpretation in ihrer reflexiven Logik letztlich in der Identifikation des Medieninterpreten mit seinem eigenen Konstrukt gründet. Sofern er sich auf sich selbst bezieht, handelt es sich auch um einen individuellen Monolog, dessen Inhalte nachträglich durch Kauf der Meinung selektiv verstärkt werden. Er ist, folgt man Heinz und Hannelore Schlaffer, der Essayist als "einsamer Redner" vor einem "stummen Publikum" (Schlaffer 1981: 153). Das Interpretationsmotiv in dieser historistischen Übergangsphase ist in der Einsamkeit des politisch Bildungsbürgers selbst zu suchen, einer Einsamkeit, die durch die künstlerische "Freiheit" des 'Künstlers' 'Spitzweg' sich zum Ideal erhebt.

In diesem 'Schicksal' des späten Bildungsbürgertums geht dann die Täuschung als Selbsttäuschung auf: das einst politische Medium der Literatur mit seinem fiktiven Repertoire erscheint als Ausweg aus der gesellschaftlichen Krise. Im biographischen Ideal des 'freien' Künstlers 'Spitzweg' fallen die Motive und Erwartungen der gebildeten Interpreten zusammen, der Spiegelfeffekt funktioniert: die eigene literarisch-utopische Interpretation von Freiheit - verstanden als "Freiheit" von fremden Einflüssen und eben nicht als Freiheit vor den Problemen eigener innerbürgerlicher Widersprüche - wird als potentiell einlösbare Handlungsorientierung akzeptiert. Heinz

und Mannelore Schlaffer haben darauf hingewiesen, daß diese ästhetisch konstruierte Idylle zudem selbst ein Ergebnis der Entfremdung vom eigenen literarischen Produkt darstellt. Je mehr der vereinzelte Interpret versucht, die zum individuellen Problem gewordene Einsamkeit literarisch zum Verschwinden zu bringen, desto mehr entfremdet er sich auch von seiner eigenen Vergangenheit: der Geschichte seiner Einsamkeit. Ein lebensgeschichtlicher Prozess, in dem nun der Zusammenhang von Handlungsmotiv und Handlungsergebnis zusehends zerfällt. Der Spitzweginterpret Uhde-Bernays erlebt diese Distanz zwischen rational orientiertem "System" und emotional bestimmter "Lebenswelt" (Habermas 1968) als Gefühl der inneren Zerissenheit. Er beschreibt dies in seiner Autobiographie "Im Lichte der Freiheit" (1947) als "Spannung zwischen einem daseinsfrohen, Übermütiger Laune gern nachgebenden, allem Schönen zugeneigten Naturell ... und einer vergrübelten, von trüben Gedanken hin- und hergeschleuderten und, weil vom Glück und vom Erfolg wenig begünstigt, endlich verbitterten Existenz" (1947: 8), deren Vermittlung dann zur eigentlichen 'Bildungsleistung' wird. In dem Maße, wie aber die Kontinuität des eigenen Handelns zerbricht, muß dann die 'Ewigkeit' literarisch wiederhergestellt werden. Entsprechend schreibt Uhde-Bernays: "Denn es gibt wirklich, was wir auch zum Vergleiche herbeiziehen, in der ganzen Geschichte der bildenden Kunst nur diesen einen Künstler, diesen einzigen Karl Spitzweg, der glückliche Selbstzufriedenheit und Selbstvergessenheit, welche beiden Eigenschaften des echten Humors ernste Gevatter sind, ganz restlos zur Darstellung hat bringen können, das nach Menschenaltern das Ewig Lebendige, das Ewig Jugendlich-Heitere ebenso kraftvoll und wirksam wie einst zu bestehen vermag" (Uhde-Bernays 1913: 7). Entsprechende Formulierungen finden sich in großer Zahl auch bei vielen anderen Spitzweginterpreten (25).

Im biographischen Ideal 'Spitzweg' läßt sich dem Anschein nach die Einheit von Literaturrezeption und Literaturproduktion erhalten. Der Künstler als Verwalter der eigenen literarischen 'Produkte' gilt ihnen als Vertreter bildungsbürgerlicher

Autonomie. Das Grundproblem ist damit angedeutet: im biographischen Entwurf wird der Mensch qua Bürger und der Unternehmer zur Identität gebracht, der Widerspruch von Produktivkraft und Produktionsverhältnissen aufgelöst in eine Einheit, die der Medieninterpret zu diesem Zeitpunkt der Medienentwicklung längst verloren hat. Künstler und Mensch, Produzent und Bürger sind in der "Persönlichkeit" 'Spitzwegs' identisch: "Und Leben und Farbe, das ist dem Maler Spitzweg eins In Spitzwegs Bildern verbinden sich augensinnliche, kunstgewerblich empfindbare Farbenfreude ... und klares ... gehobenes Wirklichkeitsgefühl. Er schließt also die stärksten Gegensätze zusammen, die es für den Künstler gibt: Atelier und Freiheit" (ebd.: 66).

Dies ist der medienpolitische Gehalt dessen, was in diesem Untersuchungszusammenhang als "Spitzweginterpretation" bezeichnet ist. Die Biographie erscheint als Versuch der Rekonstruktion der eigenen biographischen Kontinuität aus der Perspektive des bildungsbürgerlichen Karrierestandards (26). Sie beschreibt die Freiheit der Erinnerung als Freiheit der Verfügbarkeit der eigenen 'literarischen' Produktion. Freilich setzt diese 'biographische' Bildungsorientierung einen Bildungsbegriff voraus, der als "ästhetische" Bildung erst im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entsteht und mit dem gesellschaftlichen Anspruch der "Popularität" erst nachträglich versehen worden ist.

1.2 "Popularität" als gesellschaftlicher Anspruch

/ Die Biographie als Bildungselement /

Bezieht die "Popularität" des Biographischen im 19. Jahrhundert ihre literarische Aktualität weitgehend aus einer bildungs-bürgerlichen Diskussion des späten 18. Jahrhunderts, so geht die Biographie als Bildungselement aus historisch früheren Entwicklungen hervor. Sie stellt im Medium Bildung, d.h. in der Vermittlung sozialpolitischer Ansprüche an gesellschaftspolitische Gegebenheiten, von Anfang ein konstitutives Strukturmerkmal dar und unterstreicht damit die Sonderstellung des "Menschen" als sozialpolitische Forderung in der Gesellschaft.

Der biographisch-literarische Handlungsentwurf steht in diesem Sinne stellvertretend für Sozialpolitik schlechthin. Auch die Spitzweginterpretation steht historisch in diesem funktionalen Zusammenhang von sozialpolitischen Ansprüchen und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen. Erstaunlich allerdings ist an diesem späten 'biographischen' Entwurf 'Spitzweg' nicht so sehr dieser literarische Bildungsanspruch, als vielmehr die zusätzliche Behauptung, er könne sich literarisch auch in politischen Zusammenhängen durchsetzen, als hätte sich Gesellschaft nun an ihm und nicht er sich an der Gesellschaft mehr zu orientieren. Als Medium gesellschaftlicher Öffentlichkeit hat Literatur historisch ja zunächst nur die Aufgabe übernommen, Handlungsentwürfe zu formulieren, sie hat aber keineswegs auch damit schon die Möglichkeit, die eigenen Entwürfe als gesellschaftlich verbindliche auszuweisen. Und doch geht dieser Versuch, politische Wirklichkeit durch 'literarische' zu ersetzen, nichts anderes meint die Popularität, Beliebtheit und Bekanntheit des Biographischen letztlich, aus einer genuin historischen Entwicklung des traditionellen Bildungsbegriffs und des literarischen Handelns in der Bildung selbst hervor.

/ Von der öffentlichen Biographie zur biographischen
Öffentlichkeit /

Bürgerliche Identität entwickelt sich in der Frühzeit der Moderne als erfolgreiche Partizipation an feudaler Macht. Norbert Elias hat den sozialgeschichtlichen Zusammenhang dieser Partizipationsentwicklung mit dem Paradigma des "Königsmechanismus" umschrieben: "Das höchste Ziel der einzelnen bürgerlichen Individuen ist es, wie gesagt, für sich und ihre Familie selbst einen Adelstitel mit seinen Privilegien zu erlangen; und die repräsentierenden Spitzengruppen dieses Bürgertums als Ganzes gehen darauf aus, Privilegien und Prestige des Schwertadels an sich zu ziehen; sie wollen nicht den Adel als solchen beseitigen, sondern bestenfalls als neuer Adel an die Stelle oder auch nur neben den alten Adel treten. Unablässig betont diese Spitzengruppe des dritten Standes, die noblesse de robe, während des 17. und vor allem während des 18. Jahrhunderts, daß ihr Adel ein ebenso guter, wichtiger und echter Adel sei, wie der des Schwertadels" (Elias 1976, II: 244).

Diese bürgerliche Partizipation an der feudalen Macht bezieht sich in dieser Phase wesentlich auf einen zwischengelagerten Verwaltungsbereich, der sich im Versuch der Stützung und Aufrechterhaltung der feudalen Macht nun wiederum gegen Teile des Bürgertums selbst richtet: "Der Absolutismus schuf eine moderne Bürokratie zur Appropriation der zentralen politischen Macht; sie war das Werkzeug gegen die Korporationen und deren politisch-rechtliche Gewalten. Die erstarkende Geldwirtschaft gab dem Fürsten Mittel zum Aufbau eines stehenden Söldnerheeres; vornehmlich zur Eintreibung dieser Mittel diente die Bürokratie als ein von den Ständen unabhängiges Gebilde, als Waffe gegen die Stände, erhielt sie von Anfang an Merkmale, die sie außerhalb der geburtsständisch geordneten Gesellschaft stellten" (Gerth 1976: 73).

Politisch begründet sich dieser Privilegisierungsanspruch zunehmend "aus einem speziellen "Bildungswissen" mit postulierter Orientierungsmächtigkeit für die gesamte Gesellschaft (resp. 'den' Menschen) bei monopolartiger Konzentration in seinen Trägergruppen" (Engelhardt 1986: 25). In dieser Phase bürgerlicher Entwicklung, in der führende Gruppen des Bürgertums faktisch auf eine eigene Machtentfaltung zugunsten einer Machtbeteiligung verzichten (27), kann sich die bürgerliche Literatur als Teil des bürgerlichen Strebens nach 'Bildung' zu einem der wichtigsten Elemente des zweiten Ordnungssystems in der Gesellschaft ausdifferenzieren. "Primäres Ordnungssystem" meint die institutionalisierte Verteilung realer Macht- und Einflußmöglichkeit, jene Balance etwa, die Norbert Elias als "Königsmechanismus" bezeichnet hat. "Sekundäres Ordnungssystem" bezeichnet dann ein "Derivat hochformalisierter, starr verbindlicher und hierarchischer Vorschriften, Regeln und Privilegien, wie sie z. B. in der Etikette zusammengefaßt sind" (Lepénies 1981: 51 ; vgl. auch Anm. 28). Die Literatur bzw. das literarische Handeln verliert damit offenbar schon im Übergang zum Manierismus, also etwa im Übergang zum 17. Jahrhundert und zum Ende des Humanismus seine ursprüngliche gesellschaftspolitische Bedeutung als Instrument allgemein-bürgerlicher Emanzipation, die noch im Religionsdialog der Reformation seine gesellschaftliche Sprengkraft bildete. Die Hoffnung auf eine faktische Aufhebung des Standesbegriffs "durch und seit Luther" (Engelhardt 1986: 44) zugunsten des gesamten Bürgertums wird transformiert in bildungspolitische Deutungskompetenz. Bildung wird in diesem Übergang mehr und mehr zu einem Medium innerbürgerlicher Selektion, das mit Hilfe des Lateinischen als des eigentlichen Zugangskriteriums zu 'Geschichte' (29), des Zugangskriteriums zu gesellschaftlicher Legitimation schlechthin, sich klerikaler Ordnungsschemata traditionell verpflichtet fühlt (30). In der Phase ständischer Ordnung etabliert sich 'Bildung' also zunächst als Versuch einer auf Selbstrechtfertigung gerichteten Definition des gelehrten 'Bürgers' und erst danach als in allgemeiner Form einer bürgerlichen "Identifizierung mit der

handelnden, sich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen auseinandersetzenen Figur" (Klotz 1977: 125). Erst diese literarische Form von 'Bildung' steht in der Folgezeit zunehmend stellvertretend für den Verlust real gesellschaftlicher Macht.

Nach Ansicht von Levebre (1983: 73) basiert bereits die didaktisch-moralisch orientierte Narrenliteratur im frühen 15. Jahrhundert auf der machtpolitischen Sonderstellung dieser bürgerlichen Intelligenz. "Der desintegrierte Mensch als Untertan schließt sich - zunächst in den Spitzen seiner Intelligenz - zur bürgerlichen Gesellschaft zusammen und sucht im apolitischen, areligiösen Bereich seine Heimat zu finden. Er findet diese Heimat in der Moral, dem Produkt der privatisierten Religion im formvollendeten Staat. Ihr Aktionsfeld ist die eine und grenzenlose Welt" (Kosellek 1979: 154).

/ Literarische Bildung als Ausdruck politischer Handlungshemmung /

Aus der bürgerlichen Verlusterfahrung und aus dem neu entstandenen Legitimationsbedürfnis ergibt sich im frühen 16. Jahrhundert - historisch etwa beginnend mit "De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia" des Thomas Morus 1516 (31) - jene gesellschaftliche Sonderstellung des 'literarisch' Handelnden, die die besondere politische Integrität des "Schriftstellers" bis weit ins 18. Jahrhundert sicherstellt: "Von den Schriftstellern wird ... erwartet, daß sie sich über ihre eigenen partikularen Interessen, über die allgemeine gesellschaftliche Unwissenheit und über die herrschenden Vorurteile erheben und im Interesse einer der Natur des Menschen gemäßen gesellschaftlichen Vereinigung die moralischen und politischen Normen entwickeln und durchsetzen, die als eine unabdingbare Voraussetzung für eine Humanisierung und Harmonisierung des Zusammenlebens des Menschen angesehen werden" (Schröder 1977: 107). Andererseits hat Lepenies die

Entstehung des utopischen Denkens, das offenbar die Grundlage des 'literarischen' Handelns darstellt, aus dem Widerspruch zwischen der bürgerlichen Notwendigkeit zu handeln einerseits und der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit dieses bürgerlichen Handelns andererseits abgeleitet: "Der enge Zusammenhang utopischen Denkens mit einer die Reflexion freisetzenden Handlungshemmung zeigt sich zuerst in der Person dessen, der "Utopia" entwirft. Sofort erscheint die Gestalt Campanellas, der bei wiederholten Foltern insgesamt siebenundzwanzig Jahre inhaftiert war und dem gestattet wurde, "die Überfülle seiner Gedanken niederzuschreiben." Das zeigt ein Moment der Phantasie und der Reflexion, damit enthüllt sich ein Grundzug utopischen Denkens.- Eben weil es sich literarisch dokumentiert, ist utopisches Denken Zeichen der Handlungshemmung" (Lepénies 1981: 190). Zunächst freilich manifestieren sich in der Idee der "Utopia" die gesellschaftlichen Rechtsansprüche des intellektuellen Bürgertums dieser Zeit. So auch bei Morus 1516: "Es ist nicht der Humanist, sondern der Londoner Richter, der Vertreter einer neuen bürgerlichen Weltansicht, der hier zu uns redet: bis zum Rande erfüllt von Erbitterung gegen die feudale Gesellschaft, die noch immer den Hof beherrscht und das öffentliche Leben des Landes bestimmt... Es ist in allererster Linie die Idee des Rechts, der Gerechtigkeit, und zwar der Gerechtigkeit für alle Stände, was den Morus zu seiner Opposition treibt - er ist Jurist, nicht Politiker und Moraltheologe" (Ritter 1948: 64). Der "realpolitische" Charakter im Sinne einer Partizipation an der feudalen Macht charakterisiert bereits das utopische Denken von Morus: "Raphael-Morus ist kein weltfremder Schwärmer. Er kennt die Welt. Er weiß auch als katholischer Christ, daß die Menschen nun einmal von der Selbstsucht besessen sind und von ihr so leicht nicht loskommen" (Ritter 1948: 67). Als räumlicher Ort dieses Rechtsideals dient die Insel Utopia, eine literarische Fiktion, deren Verwirklichung für Morus selbst noch wenig glaubhaft - und dennoch erzählenswert - erscheint. Und doch wird selbst der Ursprung dieser neuen bürgerlichen Moral aus seinem literarischen Modell noch deutlich: "Morus selbst empfindet

.... deutlich das Klosterhafte seines Idealstaates ..., der in der Tat mehr an die Vita contemplativa jener weltfernen Einsiedeleien erinnert, die sich der Humanismus so gern als idealen Sitz seiner Kolloquien erträumte, als an das Leben der wirklichen Staaten, an die Schauplätze kämpferischer Energien, die Stätten politischer Triumphe und Leiden. Und so klingt denn auch das Ganze nicht in einem politischem Weckruf (oder gar Programm) aus, sondern - ganz unverbindlich und literatenhaft - in einer sinnenden, zweifelnden Erwägung..." (Ritter 1948: 70). Die Totalität bleibt als gesellschaftliche 'Totalität' in diesem Sinne eine literarisch-behauptete.

/ 'Privatheit' als konstitutives Kriterium literarischer
'Bildung' /

Konstitutiv für das 'literarische' Handeln in seiner utopisch-fiktiven Funktion ist dabei die besondere Form der 'literarischen' Arbeit selbst, ihre vermeintliche Privatheit, die ja als Form vermeintlich individueller Reflexion seit dem 16.Jahrhundert im Grunde neben der tatsächlichen Verwaltungs- bzw. Berufsarbeit stattfindet und dem Anschein nach von dieser unabhängig bleibt. Literaten im Sinne bürgerlicher Literaturproduktion sind also jene, die sich im Rahmen ihrer bürgerlichen Tätigkeit 'private' Handlungsräume als Reflexionsräume 'leisten' können: wohlhabende Bürger bis hin zu verbürgerlichten Teilen von Adel und Klerus. Diese Schicht hat Gerth mit Blick auf das ausgehende 18.Jahrhundert als "bürgerliche Intelligenz" beschrieben. Diese sind im Hauptberuf "Beamte, Pfarrer, Offiziere und Professoren; eingegliedert in Institutionen, eingereiht durch Amt und Rang, dichtet und schriftstellerten sie nebenher. Sporteleinkünfte und Akzidenzien, Pfründe und Gehalt sicherten relativ die verbeamtete Intelligenz der Kirchen, staatlichen Behörden, Bildungsinstitute und des Heeres... Daneben stand eine Gruppe bürgerlicher Autoren, die durch Renten, Pensionen, durch Grund-

und Kapitalbesitz ökonomisch unabhängig waren, und schließlich fand sich jene fluktuierende Schicht von Hof-Poeten, politischen Sekretären im Dienst von Adelskorporationen, Fürsten, Diplomaten und Generälen, von Bibliothekaren, Hofmeistern und denen, die auch hier nicht unterschlüpfen konnten..." (Gerth 1976: 61).

Ins Zentrum dieser gesellschaftlich-literarischen Auseinandersetzung in Deutschland rücken in der Folgezeit Gelehrte, deren umfassende 'literarische' Modelle auf das bürgerliche Interesse zur Selbstverwirklichung einerseits, auf die unterschiedlichen Partizipationsabsichten dieser Gruppen andererseits theoretisch-begründeten Bezug nehmen. "Als Gottsched 1727 in Leipzig eine "Deutsche Gesellschaft" gründete, da wollte nicht, wie in England und Frankreich, die Nation sich eine Literatur schaffen, sondern die Literatur sich eine Nation. Das bürgerliche Bedürfnis nach der Nation artikulierte sich poetisch früher als politisch. Man kennt Klopstocks "Gelehrtenrepublik", ein sonderbares Luftreich, dessen Realität er durch genaue Statuten und Definitionen herbeibeschwören wollte" (Dresen 1984: 6). Die Universität schafft schließlich besonders im 19. Jahrhundert die "Parität der Gebildeten" (Habermas 1962: 43), indem sie die Bürger durch Bildung nobilitiert und die Adligen zu Bürgern macht.

/ "Privatheit" als öffentliches Ereignis /

Mit dem Theater des 17. Jahrhunderts entwickelt das 'literarische' Handeln aus dieser Bildungsformation eine neue fiktive Einheit von 'gesellschaftlicher' Produktion und Rezeption (32), sofern es die Bürger nun als "Zuschauer zu einer örtlichen Einheit zusammenfaßte, zum anderen aber die gemeinsame Aufmerksamkeit auf eine allen gebotene Aktion lenkte und eine Handlung zum verbindlichen Miterleben für alle erhob. Die verschiedenen Eindrücke, die das gemeinsame Erlebnis in den einzelnen hervorruft, erzeugen die Diskussion. Das Raisonement

äußerte sich nicht nur gegenüber den Akteuren als Applaus oder Ablehnung, sondern in erster Linie als gesprächsweisendes Nacherleben und im Austausch der Urteile" (Schneider 1966: 75. Zit. nach Schwarz 1982: 71).

Insbesondere im Theater konstituiert sich damit eine vermeintlich politische Kontrollinstanz bzw. Selbstkontrollinstanz, die als "Öffentlichkeit" bürgerliche Handlungsrationalität erst zur gesellschaftlichen Norm erklären kann, sofern das Theater als Kontrollinstanz politisch-allgemein, weil dem Anschein nach allgemein zugänglich erschien. Dem Theater fällt nun die bildungspolitische Aufgabe einer vermeintlich allgemeinen Diskussion gesellschaftlicher Handlungsentwürfe und damit einer Restrukturierung der Gesellschaft zu: Durch den Verlust der ständischen Bindung war es notwendig geworden, "dem Einzelnen (Bürger sc., d.V.) die Pflichten seiner gesellschaftlichen Stellung aufzuzeigen. Was für den im Stand integrierten Menschen unnötig, da selbstverständlich gewesen war, muß jetzt, weil der Blick über die engen Grenzen des Standes hinaus auf die ganze Gesellschaft frei geworden ist, bewußt gemacht werden" (Fontius 1979: 434).

/ Der 'Literat' als Bildungsverwalter /

Erst im späten 18. Jahrhundert entwickelt sich aus individuellen Notlagen einzelner Mitglieder dieser Bildungsschicht auch der Berufsschriftsteller in unserem heutigen Sinne, denn je "weniger die ständische Ordnung die Intellektuellen ganz einbeziehen konnte, umso größer war die Chance, daß einzelne das Schreiben zum Beruf machten" (Gerth 1976: 62). Diese Gruppe der Berufsschriftsteller muß sich von Anfang an einer unerbittlichen Markt- und Leistungskonkurrenz stellen, sie muß 'Literatur', d.h. Formen bürgerlicher Selbstrechtfertigung als Ware auf einem durch staatliche Subventionen kontrollierten Markt anbieten. Charakteristisch für das historische Berufsbild des Schriftstellers um 1800 ist die 'Literatenkarriere' von Georg

Forster (33), charakteristisch aber auch die Situation des vom zumeist adeligen 'Schicksal' eher begünstigten Friedrich Schiller. In einem Brief vom 10. November 1789 an Lotte und Karoline klagt Schiller über seine berufliche Lage: "Aber wie traurig, daß man von Dingen außer sich abhängt! Wenn ich mir denke, daß wir drey zusammen, an mehr als einem auserlesenen Platz mit 1000 Thaler vortrefflich leben könnten und daß wir diese so gut als schon haben, denn wenn ich meine ganze Zeit in der Gewalt habe, und mein Geist frey ist, so sind mir 600 ... leicht, bloss durch Arbeiten der Schriftstellerey zu verdienen, denn ich habe sie in manchem Jahre wirklich mir erworben. Dann wäre jede Abhängigkeit, jedes lästige Verhältnis erspart, und wenn es ja seyn müßte, so würde ich mit jedem Jahre fähiger seyn, und vorbereiteter, ein Amt zu übernehmen, und vielleicht hätte ich alsdann die Wahl" (Fielitz o.J., Bd.II: 91)! Neben einem gewissen Überhang an Bildung bzw. der Arbeitslosigkeit der Gebildeten, spielt die "Kommerzialisierung des Literaturwesens" (Gerth 1976: 63) mit ihren spezifischen Formen der Produktion über den tatsächlichen Bedarf hinaus eine wesentliche Rolle. Äußeres Zeichen der Kommerzialisierung der Literaturproduktion ist die Entstehung einer arbeitsteiligen Vertriebs- und Produktionsstruktur. Literaturfinanzierung, Literaturproduktion, Literaturreproduktion und Vertrieb werden zunehmend spezialisiert. Die Massenproduktion, besonders im Bereich der Literatur, erfordert erheblich mehr Kapitalmittel als der Subskriptionsvertrieb: Kapital, das von einzelnen nicht mehr ohne weiteres aufgebracht werden kann (34). Die Entstehung des Literaturmarktes trägt in dieser Form auch nicht unmittelbar zur Prosperitätsentwicklung des Berufsschriftstellertums selbst bei: der Sortimentsbuchhandel übernimmt vielmehr weitgehend den lukrativen Vertrieb literarischer Reproduktionen, gleichzeitig kommt im Bereich der Produktion eine "Schleuderkonkurrenz der Nachdrucker auf, durch die die Verleger und Autoren um den Ertrag ihrer Leistungen gebracht werden" (Gerth 1976: 64).

In dem Maße wie sich die Literatur aus einer vermeintlich 'privaten' Tätigkeit zu einer Lohnarbeit entwickelt, verlieren

die Schriftsteller nun aber selbst jene politische Integrität, die ihre gesellschaftliche Sonderstellung abgesichert hat. Als vermeintlich 'freie' Unternehmer, die 'Literatur' als Ware verkaufen, fließen 'private' politische Interessen und private ökonomische Interessen ineinander. Damit wird aber auch jene gesellschaftliche Kontrollinstanz brüchig, die sich in Form der bürgerlichen Öffentlichkeit ideologisch etablieren konnte. Als Widerspruch wird die Auseinandersetzung um die gesellschaftliche Funktion der Literatur schließlich bis in die letzten Residuen verbeamteter Intelligenz verschleppt: Träger der theoretischen Auseinandersetzung werden nun die universitären Literaturspezialisten, insbesondere aber Historiker und Philosophen, die sich durch zusätzliche staatliche Subventionen gegen ihre 'freie' Konkurrenz durchsetzen können (35).

/ "Popularität" des 'Privaten' als bildungsbürgerlicher
Widerspruch /

Die Popularitätsdiskussion des späten 18. Jahrhunderts in dieser sozialhistorischen Entwicklung stellt einen letzten gesellschaftspolitischen Versuch dar, den aufgezeigten Widerspruch im 'literarischen' Handeln aufzulösen, um damit die Glaubwürdigkeit der bürgerlichen Öffentlichkeit zumindest theoretisch abzusichern. Sie zeigt aber auch die Schwierigkeiten der bürgerlichen Intelligenz, ihre 'Welt' anders denn als 'literarische' Welt zu definieren. Der Begriff der "Popularität", dessen politische Seriosität aus dieser theoretischen, gelehrten Diskussion abgeleitet wird, verschafft jedoch auch noch den 'Öffentlichkeiten' kommerziell gesteuerter Literaturproduktionen im 19. Jahrhundert den Anschein gesellschaftlicher Wirklichkeit, wenngleich der Widerspruch zwischen politisch-inhaltlichem Anspruch und individuell-literarischer Form letztendlich nur noch rhetorisch zugeschüttet werden kann. Dies gilt uneingeschränkt auch für

die Spitzweginterpretation.

Nach Schwab (1965) breitet sich "Popularität" in seiner "angedeutet poetologischen Akzentuierung eigentlich erst seit Gottfried August Bürgers Programmschriften von 1776 aus. Es geschieht über die Brücke der vielschillernden und vielschmeißenden Herderschen Neubildungen "Volkslied" und "Volkspoesie" und der hier einsetzenden Volkslieddiskussion" (Schwab 1965: 88).

Herder hat in der Übersetzung einer Volksliedanthologie des englischen Bischofs Thomas Percy den Ausdruck "popular song" als "Populärlied" übersetzt und glaubt in diesen Populärliedern einen unmittelbaren Ausdruck englischer Volksursprünglichkeit erkennen zu können. Das Volkslied als kommunikativer Ausdruck gesellschaftlichen Handelns, so wird von Herder in seiner Liedersammlung "Stimmen der Völker" unterstellt, sei von der vermeintlich gesellschaftlichen Zivilisation und ihren Entfremdungserscheinungen verschont geblieben, es sei Ausdruck einer natürlichen Öffentlichkeit. Im Sinne Herderscher Sturm- und Drangromantik spiegeln dann die Volkslieder fremder Völker auch deren kulturell-politisches Selbstverständnis vollständig wider, denn "was sie handeln, singen sie und singen Abhandlung. Ihre Gesänge sind das Archiv des Volkes, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonien und Kosmogonien, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens..." (Wollheim da Fonseca o.J.: 382). Herders Versuch einer gesellschaftskritischen Analyse ist freilich wesentlich vom eigenen gesellschaftlichen Standort beeinflusst: in der Suche nach dem 'fremden' anderen steckt immer die Flucht vor und Suche nach dem Eigenen, die Abwendung vom Selbstzwang und bürgerlicher Handlungsrationalität. Die archaische Unmittelbarkeit dieser fremden, exotischen Volkslieder erscheint ihm als historischer Flucht- und Perspektivpunkt seiner eigenen entfremdeten Kultur. Den Standard der Verhaltensreglementierung im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts markiert Adolf von Knigges 1788 erschienener Verhaltenskodex "Über den Umgang mit

den Menschen". Herder selbst hat auf diese motivationale Ausgangsbasis seines Handelns ausdrücklich hingewiesen: "Wissen Sie, warum ich so ein Gefühl für die Lieder der Wilden, theils für Ossian insonderheit habe? Ossian zuerst habe ich in einer Situation gelesen, wo ihn die meisten, immer in bürgerlichen Geschäften und Sitten und Vergnügen zerstreuten Leser als bloß amüsante abgebrochene Lectüre kaum lesen können. Sie wissen, das Abenteuer meiner Schifffahrt; aber nie können sie sich die Wirkung einer solchen, etwas langen Schifffahrt so denken, wie man sie fühlt. Auf einmal aus Geschäften, Tumult und Ranges-
 pessen der bürgerlichen Welt, dem Lehnstuhl der Gelehrten und vom weichen Sopha der Gesellschaften weggeworfen, ohne Zer-
 streuungen, Büchersäle, gelehrte und ungelehrte Zeitungen, über einem Brette auf offenem alleitem Meere ... mitten im Schauspiel einer ganz anderen, lebenden und wehenden Natur" (Wollheim da Fonseca o.J.: 353). Das "Abenteuer" seiner Schifffahrt eröffnet Herder eine neue Wirklichkeit neben seinem eigenen Gelehrtenalltag, der sich durch "Künsteleien, sklavische Erwartungen, furchtsam schleichende Politik und verwirrende Prämeditationen" (Wollheim da Fonseca o.J.: 359) auszeichnet. Das vermeintlich Ungeregelte dieser Wirklichkeit der "Wilden", die fremde Weite einer unerforschten Landschaft erscheinen dem forschenden Gelehrten Herder als Utopie, als idealer Gegensatz zu Enge und Vertrautheit eigener bürgerlicher Umgangsformen, als Gegensatz zu "Letternkultur", "Stubenpoesie" und "Künstelei".

Konstitutive Bedingung solcher Geschichts- und Welterfahrung ist allerdings eine erkenntnistheoretische Prämisse, die schon Kant als philosophische Problemlösung formuliert hatte: die Möglichkeit einer 'reinen' Wissenschaft, einer Trennung von Person und Sache, von Subjekt und Objekt der Erkenntnis (36). Dies ist eine Vorgabe, die später zur Dichotomie zwischen Erziehung und Volkserziehung ausdifferenziert wird. Herder übersieht freilich auch in seiner gegen die eigene Gesellschaft postulierten Utopie, daß er nur als Mitglied einer rational-geordneten, merkantil-gesellschaftlichen Tradition die Mög-
 lichkeit der Bildungsreise hatte, d.h. daß erst diese

Gesellschaftsform es ihm mithilfe ihrer spezifischen Verkehrsbeziehungen ermöglichte, "die Oerter (zu) sehen, die allenthalben in den Gedichten leben, die Reste dieser alten Welt in ihren Sitten (zu) studieren! eine Zeitlang ein alter Kaledonier (zu) werden" (Wollheim da Fonseca o.J.: 352).

/ Gottfried August Bürgers Popularitätsmodell /

Gottfried August Bürger geht in dem Versuch einer Neuformulierung des Popularitätsideals zunächst von diesem Herderschen Konzept aus, versucht freilich nun das Subjekt der Erkenntnis wieder in die kulturelle Praxis einzubeziehen. Er versucht in einem Akt theoretischer Radikalisierung, die Distanz zwischen praktisch-politischem Anspruch der Theorie und ihrer universitären Wirklichkeit aufzuheben. Obwohl Bürgers Popularitätskonzept dabei in der Radikalität seiner politischen Formulierungen der französischen Spätaufklärung zeitgemäß verpflichtet war, sieht auch Herder im Bürgerschen Fragment die Fortführung seiner Utopie (37).

Wenn Bürger in der Neuformulierung des Popularitätsanspruchs die Aufhebung der Distanz zwischen Subjekt und Objekt der Erkenntnis, zwischen Gelehrtem und Volk im weitesten Sinne anstrebt, so steht dahinter zunächst die Einsicht, daß eine solche begriffliche Differenzierung einen politischen Bruch im vermeintlich gemeinsamen, gesellschaftlichen Handeln signalisiert. Er trifft damit den Kern der bürgerlichen Ideologie, indem er innerhalb des Bürgertums nun jene Spaltung ausmacht, die das Bürgertum vom 'Volk' trennt, indem er die hierarchische Formation des Bürgertums nun selbst als eigentliches Hemmnis der politischen Verständigung bezeichnet. "Steiget herab von den Gipfeln eurer wolkigen Hochgelahrtheit, und verlangt nicht, daß wir vielen, die wir auf Erden wohnen, zu euch wenigen hinaufklettern sollen" (Bürger 1844: 105). Er konkretisiert damit den idealen Gleichheitsanspruch Herders und letztlich auch denjenigen Rousseaus im theoretischen Entwurf,

indem er auf eine scheinbar 'natürliche', weil biologisch nachweisbare Basis menschlichen Verhaltens rekurriert, die er als Grundlage gesellschaftlicher Auseinandersetzung überhaupt betrachtet. "Alle Menschen haben fünf Sinne, haben Einbildungsvermögen und Leidenschaften. Gäbe es ein ganzes Volk, dessen Nasen so organisiert wären, daß ihnen Teufelsdreck besser röche als die Rose, dann besinge man Teufelsdreck, statt der Rose. Den will ich sehen, der diesen Satz umstoßen will aus der Poetik für ein ganzes Volk" (Wurzbach 1900, III: 18). Bürger kehrt in dieser Neuformulierung das Verhältnis von Erkenntnistheorie und Erkenntnispraxis um, indem er die vermeintlich 'objektiven' Gesetze der Wahrnehmung zu den 'natürlichen' Voraussetzungen gesellschaftlichen und kommunikativen Handelns überhaupt erklärt. In seiner argumentativen Logik bindet er damit die individuelle 'gelehrte' Erkenntnis in die biologischen 'Gesetze' der vermeintlich allgemeinen Wahrnehmung ein. Gleichheit, als eine der zentralen Forderungen der französischen Aufklärung wird damit physiologisch konkretisiert als Basis jedes individuellen Handelns und es sollte nach Meinung Bürgers gerade die Aufgabe des Dichters sein, diese vermeintlich gemeinsame Grundlage als gesellschaftliche zu "studieren" und als Ausgangspunkt des Handelns überhaupt zu vermitteln. "Man lerne das Volk im Ganzen kennen, man erkunde seine Phantasie und Fühlbarkeit ... nur durch ein solches Studium wird es dem Dichter möglich sein, daß sein Gesang den verfeinerten Weisen ebensosehr als den rohen Bewohnern des Waldes, die Dame am Putztische wie die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche berücksichtigen werde" (ebd.: 9).

In seiner Argumentation bezieht sich Bürger auf eine naturwissenschaftliche Begrifflichkeit, ohne allerdings deren politische Dimension aus den Augen zu verlieren: sozialpsychologische bzw. biologische Variablen werden letztlich von der Zustimmung jener abhängig gesehen, deren Handeln erst einen politischen Entwurf als solchen rechtfertigen kann: "Es gehört hohe Beurteilungskraft und weitläufige Erfahrung dazu zu beurtheilen, ob er die meisten Stimmen für sein Werk haben

werde" (Bürger 1844: 223). Naturwissenschaftliche Erkenntnis erscheint damit bei Bürger eingebunden in politische Handlungsabsichten und Handlungsorientierungen, seine 'Variablen' erweisen sich letztlich als politische.

Als höchstes Ziel dieser politischen Handlungsorientierung erscheint ihm eine 'nationale Poesie' im Sinne eines gesellschaftlich-gemeinsamen Reflexions- und Vermittlungsmediums: "Durch die ganze Geschichte der Dichterei findet sich, daß gerade bei den Nationen, welche die Poesie nicht aus fremden Landen eingeführt haben, sondern, wo sie aus ihrer eigenen Natur aufgesprossen ist, die größten Ziele und Allgemeinheit derselben geherrscht hat. Das gibt die echte, wahre Popularität, die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im Ganzen harmoniert" (Bürger 1844: 229; vgl. auch Anm. 38).

Nationale Übereinstimmung, gesellschaftliche Harmonie schafft dann erst jenes Ideal der "Popularität", das selbst für Bürger nur als "Glaube" realisierbar und vorstellbar erscheint: "Immer fester glaub ich an meine Göttin Popularität. In keinem anderen Namen ist den Dichtern Heil und Unsterblichkeit gegeben, als allein in dem Ihrigen. Und es ist jeh gewißlich wahr und ein theüres werthes Wort, daß Popularität in jeder Gattung der Poesie keine Chimäre ist. Glaube mirs! Glaube mirs! Es ist kein Gegenstand der Poesie, der nicht populär behandelt werden könnte" (Strodtmann 1874: 145).

Andererseits wird auch der Dichter erst zum politischen Ideal, wenn er politisch allgemein anerkannt wird: "Die größten unsterblichen Dichter aller Nationen sind populäre Dichter gewesen ... Alle Poesie soll volksmäßig sein, denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit" (Wurzbach 1900: 20; vgl. Anm. 39). Trotz der Idealität des Anspruchs hat Bürger in der Folge selbst versucht, dieses Ideal in Balladendichtungen und Übersetzungen (Ilias, Ossian) gesellschaftliche Wirklichkeit werden zu lassen, ohne offenbar gewahr zu werden, welche tendenzielle, gesellschaftspolitische Rolle das Bildungsbürgertum als historischer Träger der "Nation" inzwischen eingenommen hatte.

1.3 Ästhetik als Medium privater 'Öffentlichkeit'

/ Der ästhetische Bildungsbegriff als Basis der
Popularitätskritik /

Das Popularitätsideal Gottfried August Bürgers wird vom Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts nicht übernommen, sondern von ideologisch unterschiedlichen Vertretern dieses Bildungsbürgertums kritisiert oder abgelehnt. Als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Spätaufklärung wendet sich zunächst der Berliner Buchhändler und Verleger Friedrich Nicolai "unter der Maske des Schusters 'Daniel Seuberlich' scharf gegen Herders und vor allem Bürgers Anschauungen, imgrunde aber gegen den ganzen Volksliedenthiasmus" (Schwab 1965: 126). Nicolais Kritik richtet sich im wesentlichen gegen die "Würfe und Sprünge", gegen die romantische Irrationalität der Erscheinungsweise dieses politischen Ideals, nicht aber gegen Volksaufklärung als Sujet der gesellschaftlichen Diskussion schlechthin.

Grundsätzlich andere Interessen verfolgt die 'Kritik' Friedrich Schillers: sie beabsichtigt weniger eine Einigung über die formalen Qualitäten des Begriffes "Popularität", sondern die grundsätzliche Revision seiner politischen Implikationen und Ansprüche. Das 'Gegenmodell' Schillers zielt auf eine Umkehrung der argumentativen Logik des traditionellen Bildungsbegriffs, dessen historischer Stellvertreter der Bürgersche Popularitätsbegriff in diesem Zeitraum ist, es zielt auf eine interpretative Änderung des Verhältnisses von Gesellschafts- und Sozialgeschichte. Nicht mehr die Gesellschaft soll nun als Handlungsrahmen 'menschlichen' Handelns dienen, sondern die individuelle Sozialgeschichte soll gesellschaftliches Ideal werden, ein struktureller Wandel, der durch 'Bildung' vermittelt werden soll. Die Verlagerung des Bildungsbegriffes von der gesellschaftspolitischen zur sozialpolitischen, auf eine an

individuelle Sozialerfahrungen gebundenen 'Welt' setzt freilich eine Transzendierung des Begriffes 'Bildung' ins Reich ästhetischer Bildung voraus. Erst in dieser 'Welt' läßt sich die Freiheit des sozialpolitischen Handelns dann

interpretationstechnisch ideal verwirklichen. Hier wird ein Begriffswandel vollzogen, der sich schon in dem Ratschlag spiegelt, den der Kriegsrat Johann Heinrich Merck dem jungen Goethe vermittelt: "Die anderen wollen das Poetische, das Imaginäre verwirklichen und das gibt nur dummes Zeug; deine Bestimmung ist es, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben" (zit. nach Scherr 1874: 125).

Es ist auch eine Entwicklung, die nun erst recht anschaulich werden läßt, "wie sehr die Deutschen, selbst bis zu den höchsten Stufen der Geisterordnung hinauf, im Laufe des 18. Jahrhunderts aus einem theologischen erst ein literarisches, noch lange aber nicht ein politisches Volk geworden waren" (Scherr 1886: 407).

/ Ästhetische Bildung als 'politische'
Handlungskompetenz /

Schiller revidiert zunächst den zentralen Begriff in Bürgers Popularitätsmodell, wenn er auf die vermeintliche Ungleichheit der gesellschaftlich Handelnden verweist: "Unsere Welt ist die Homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen, sich also leicht in derselben Schilderung erkennen, in denselben Gefühlen begegnen konnten. Jetzt ist zwischen der Auswahl einer Nation und der Masse derselben ein großer Abstand sichtbar" (Schiller 1827, XVIII: 39).

In dieser Trennung der "Auswahl einer Nation", mit der nur das Bildungsbürgertum selbst gemeint sein konnte, und der "Masse derselben", wird der politisch-allgemeine Anspruch von 'Bildung' des 'Menschen' suspendiert, eine politische Position, die theoretisch bereits in der Logik Kants und Herders als

Versuch der Trennung von Subjekt und Objekt der Geschichte erkenntnisleitend ist. In diesem Sinne besteht Schillers Begründung des Bildungsbürgertums als einem handelnden Subjekt der deutschen Geschichte als theoretisch begründete Geistes-tradition bereits. Schillers polemischer Gegenentwurf ist also der Versuch, ein Argumentationsmodell in seine 'alten' Rechte wieder einzusetzen, das historisch als konkurrierendes Modell zur Bürgerschen Interpretation anzusehen ist (40). Werner Kraus hat diesen Rückzug Schillers auf eine im Grunde restaurative, weil politisch nicht mehr haltbare Geistesposition mit dem Hinweis auf Schillers spontanen Versuch erklärt, den Begriff der Bildung als Ideal vor dem Zugriff einer vermeintlich und auch faktisch bedrohlichen gesellschaftlichen Wirklichkeit zu 'retten': "Noch war die sogenannte Terrorschrecke der Französischen Revolution vor aller Augen - die Revolution war durch den Triumph der Jakobiner diskreditiert, durch ihren Sturz aber war ihr der Boden der Verwirklichung entzogen. Ein Jahr war seit dem 9. Thermidor verfloßen. Wie hätte man damals erkennen können, daß die bleibenden Errungenschaften der Umwälzung schon gesichert waren. Man glaubte vielmehr, daß ihre Niederlage unabwendbar, ihr Scheitern nicht mehr aufzuhalten wäre. Das ist die Lage, für deren Erhellung Schiller seinen ganzen Scharfsinn aufbietet" (Kraus, 1963: 390).

Rettung des Bildungsbegriffes im Sinne Schillers bedeutet nun einerseits die Negation der historischen Wirklichkeit, deren Kennzeichen gesellschaftliche Auseinandersetzungen zu diesem Zeitpunkt sind; sie impliziert darüberhinaus die Substitution der faktisch vorhandenen Wirklichkeit durch eine fiktionale: "Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muß die Wirklichkeit verlassen, und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Nothdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen" (Schiller 1827, XVII: 7).

Schiller transzendiert die 'Gesellschaft' auf ein utopisch-fiktionales, literarisches Ideal und postuliert antithetisch die Kunst als Gegensatz zu der als defizitär erlebten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Legitimationsbasis dieser Transformation ist wiederum ein Bildungsbegriff, der Bildung primär als Kompetenz der Interpretation historischer Wirklichkeit bzw. eigener bildungsbürgerlicher Vergangenheit betrachtet. Entsprechend sind die Ideale dieser Bildung nicht primär in Schillers zeitgenössischer Gegenwart angesiedelt, sondern in der 'historischen Wirklichkeit' des aristokratisch orientierten Bildungsbürgertums. Nur das "Vergangene ist schön, das Schöne ist vergangen" (Schlaaffer 1975: 16). Die "poetische" Wahrheit tritt nun als historisierende Bildungslegitimation neben die faktische Gegenwart und der Bruch mit der politischen Tradition des Bildungsbürgertums begründet nun die vermeintliche "Freiheit" des subjektiven Urteils gegenüber der 'Geschichte' der Gesamtgesellschaft. "Unser Wohlgefallen an idealistischen Charakteren verliert nichts durch die Erinnerung, daß sie poetische Fiktionen sind", schreibt Schiller, "denn es ist die poetische, nicht die historische Wahrheit, auf welche die ästhetische Wirkung sich gründet" (Schiller 1827, XVII: 221). Und in dem Maße wie sich das 'gebildete' Subjekt nun im Verlauf der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen auf 'Bildung' als Interpretations- und Handlungskompetenz beruft, zerfällt die literarische Fiktion einer bürgerlichen Öffentlichkeit als einer gesellschaftlich-normativen Instanz. Die literarische Fiktion als eines ihrer Darstellungsmittel kann sich verselbständigen, zumindest für diejenigen, die mit ihr professionell umzugehen haben. Für sie löst sich dem Anschein nach nun auch der Produzentenwiderspruch, sofern sie nun nicht mehr gezwungen sind, sich als 'Literaten' politisch zu verhalten und die Wahrheit als "poetische" nicht mehr der Gesellschaft, sondern dem gebildeten Interpreten selbst verpflichtet ist. Faktisch leistet Schiller damit freilich eine Transzendierung des Handlungsbegriffs und seiner konkret-politischen Ansprüche von Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit in eine Dimension individueller Erlebnisfreiheit, die als gesellschaftliche nicht

existiert, weil sie das individuelle Handeln zur Grundlage der bürgerlichen Politik erklärt. Das Allgemein-politische erscheint umgekehrt nun als Mittel des Individuell-ästhetischen. "Im ästhetischen Staate ist alles - auch das dienende Werkzeug - ein freier Bürger, der mit dem Edelsten gleiche Rechte hat, und der Verstand, der die duldende Masse unter seine Rechte gewalttätig beugt, muß hier um seine Bestimmung fragen. Hier also, in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte ..." (Schiller 1827, XVII: 181). Der Form nach greift seine "Ästhetik" auf gesellschaftliche Traditionen rationaler, diskursiver Wahrheitsaneignung zurück, dem Inhalt nach aber erstellt sie nun eine, am gebildeten Einzelnen orientierte Ordnung von literarisch, mehr oder weniger "schönen" Sichten der Wirklichkeit. Erst in diesem durch und durch auf das individuelle Handeln abgestellten Medium der "Schönheit" glaubt Schiller dann auch den Begriff der "Gleichheit" und der "Freiheit" vor dem Zugriff der politischen Macht gerettet und vertretbar, "... weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert" (Schiller 1827, XVII: 9).

/ Der "Kenner" als Leitbild des Bildungsbürgertums /

Schillers Begriff des "ästhetischen" Staates als Entwurf des Idealstaates ist historisch nur möglich im politischen Kontext der höfisch-aristokratischen Gesellschaft. Im Anschluß an die Ereignisse der Französischen Revolution bedeutet eine derartige Haltung des deutschen Bildungsbürgertums dann freilich nicht nur den Rückzug auf die vermeintlich gesicherte Kultur der aristokratischen Gesellschaft, sondern auch eine politisch wirksame Loyalitätserklärung in einer gesellschaftlichen Krisensituation. "Es war in der Tat eine humanistische Elite", schreibt Werner Kraus über den politischen Kontext dieser Argumentation, "die sich in der Epoche des Absolutismus mit der

Grundlegung dieser Literatur befaßte. Demgegenüber wurde schon in der Literatur der Aufklärung der Standpunkt des Durchschnittsmenschen bezogen.... Der innere Widerspruch, der zwischen Schillers nationalpädagogischer Sendung und den nur einer Minderheit zugänglichen Bildungsmitteln, trat offen zutage, als Schiller sein Programm in einem publizistischen Unternehmen zu verwirklichen suchte" (Kraus, 1963: 391). Die Hoffnung auf bürgerliche Freiheit verwirklicht sich in diesem literarischen Konzept dann besonders für jene Einzelnen, die als "Poeten" mit der Unterstützung adeliger Kreise rechnen bzw. als Beamte von diesen leben konnten. Ästhetisch-literarische Freiheit und politisch-bürgerliche Freiheit werden damit als Gegensätze rhetorisch polarisiert, die individuelle 'Freiheit' des verbeamteten 'Poeten' und des aristokratischen 'Kenners' werden als 'sichtbarer Erfolg' den vermeintlich hoffnungslosen Freiheitsutopien der Revolution gegenübergestellt. Aus dieser situationsspezifischen bildungsbürgerlichen Perspektive erscheinen Individuum und "Volksmasse" nun erst recht als politische Antipoden. "Ist der Popularität nichts von der höheren Schönheit aufgeopfert worden?", fragt Schiller. "Haben sie, was sie für die Volksmassen gewannen, nicht für den Kenner verloren" (Schiller 1827, XVIII: 43; vgl. auch Anm. 41)?

Politisch entspricht die 'Verlegung' der gesellschafts-politischen Auseinandersetzung auf die ästhetische Ebene einer Loyalitätserklärung des Bildungsbürgerums an die späte Feudalgesellschaft. Die Folgen dieser politischen Zusammenarbeit sind in Deutschland weitreichend: insbesondere in der deutschen Romantik kristallisiert sich diese Zusammenarbeit als politisch-restaurative Ideologie. Der ästhetisch-fiktionale Handlungsrahmen der Romantik stellt dem Anschein nach nunmehr die vermeintlich geeignete Basis 'politischer' Gemeinsamkeit zwischen Bildungsbürgertum und Adel dar, exemplarisch personifiziert in hervorragenden Vertretern beider Seiten, Künstlern wie Tieck, Schlegel und Overbeck einerseits, Adeligen wie von Hardenberg, Strachwitz und Grün andererseits. Wie sehr die bildende Kunst in Deutschland und deren Interpretation im

späten 18. und frühen 19. Jahrhundert von diesem politisch-literarischen 'Bündnis' geprägt ist, wird im Hinblick auf die berufliche Situation des bildenden Künstlers noch darzustellen sein (42).

Medienpolitisch präsentiert sich die Romantik demnach als gesellschaftlich-funktionierende 'Gemeinschaft der Kenner'. Wissenstechnisch freilich bewegt sich diese 'Gemeinschaft' im wesentlichen auf der Basis der noch vorhandenen umfangreichen historischen Bestände des Adels und seiner Filialinstitutionen, sofern die Mitarbeit des Bildungsbürgers an der 'Gemeinschaft' stets auch an Bedingungen politischer Loyalität geknüpft ist (43).

/ Der Poet als 'autonomer Kenner' /

Die Integration in diese Bildungsgesellschaft bedeutet für den jeweils einzelnen Bildungsbürger Nobilitierung und gesellschaftliche Aufwertung, die in Einzelfällen auch durch Adelsprädikate formal bestätigt worden ist (44). In der Bildungsgesellschaft selbst bildet sich damit in der Folge eine Binnendifferenzierung heraus, durch die der nobilitierte Bildungsbürger als 'Kenner' zum Vor-Bild des Bildungsbürgertums schlechthin stilisiert werden kann (45). Gleichwohl ist seit dem 15. Jahrhundert bildungsbürgerliche Macht als gesellschaftliche Macht faktisch in anderen Verwaltungsbereichen, insbesondere in der Wirtschafts- und Rechtsverwaltung, angesiedelt. Sozialhistorisch fällt demnach die Stilisierung des Bildungsbürgers als 'Kenner' mit einer Idealisierung bildungsbürgerlicher Verwaltungsarbeit zusammen, sofern sich Kennerschaft primär auf 'literarisches' Bildungswissen bezieht. Gegenüber jenen Gruppierungen der Bildungsgesellschaft, die zwar ihre politische Sprecherrolle in der bürgerlichen Öffentlichkeit faktisch aufgegeben haben ohne auf ihre ideologischen Ansprüche zu verzichten, deren Beteiligung an gesellschaftlicher Öffentlichkeit sich damit weitgehend auf Konsum

von Meinung reduziert, kann der 'Kenner' als Verwalter von 'Meinung' auftreten. Das ideologische Substrat des 'Kenners' als einer medienpolitischen Vermittlerrolle bildet die 'Tatsache', daß Zugangsrechte, Benutzungsprivilegien und somit bestimmte Formen des Wissens äußerlich als eigentumsneutral gelten können. So verwirklicht sich im 'Kenner', zeitspezifisch eingeschränkt, die These von der Möglichkeit einer überparteilichen 'Öffentlichkeit' und ihrer Sonderrolle in vermeintlich gesellschaftlich relevanten Diskursbereichen.

Als höchste Form solcher Kennerschaft erweist sich dann der Kenner als 'Poet', der in der Art eines Selbstverwalters 'autonom' und 'unabhängig' als Teil der Bildungsgesellschaft sich selbst legitimieren kann, sofern er das, was er verwaltet, dem Anschein nach auch selbst produziert. Er erscheint als 'persönliche' Einheit von Produzent und Rezipient. In dieser Doppelrolle aus 'öffentlichem Sprecher' und Herausgeber bzw. Verleger wird er zur normativen Instanz (46). Er erfüllt eine Forderung, die sich im Anschluß an den Zusammenbruch des ständischen Systems stellt: die Freisetzung des Individuums aus den ständischen, feudalen und sakralen Bindungen im 18. Jahrhundert erfordert notwendig Formen individuell-autonomen Handelns. Politische Rationalität und soziale Autonomie treten sich als Antagonisten gegenüber (47). Der 'Poet' erfüllt also eine integrative Doppelrolle, die in der Person Schillers exemplarisch nachgewiesen werden kann (48). Freilich bleibt der Poet den Käufern seiner 'Meinung', der 'Bildungsgemeinschaft' also nicht nur finanziell, sondern auch politisch verpflichtet. Der bürgerliche und der adelige Käufer und Rezipient will sich im handelnden Subjekt der öffentlichen 'Literatur' wiederfinden und erkennen können. So wird der 'Poet' als Selbstverwalterideal zum Gegenstand der Bildungsliteratur. "Das einzige, was der Künstler uns geben kann", schreibt Schiller, "ist seine Individualität. Diese muß es also werth sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden" (Schiller 1827, XVIII: 37). Mit der publizistisch vermittelten Figur des 'Poeten' identifizieren sich nun Produzenten und Rezipienten

literarisch-öffentlicher Meinung gleichermaßen. Die Entfremdung des Meinungsproduzenten von seinem Produkt, der 'öffentlichen Meinung' scheint aufgehoben. Im literarisch-publizistischen Handlungsideal des Poeten scheint der Übergang vom Rezipienten zum Produzenten reversibel. Auf diese Rezipienten Hoffnung und ihre wirtschaftlichen Möglichkeiten nachträglicher, selektiver Identifikation ist Schillers Modell ausgerichtet und die publizistisch-literarische Öffentlichkeit regeneriert sich dann als vermeintlich politische in dem Maße, wie sie ihre ideologischen Hoffnungen in der sich entwickelnden Massenproduktion von Büchern und Zeitschriften verankern kann. So wird Schillers Vorschlag in den Medien des Bildungsbürgertums denn auch verstanden und rezipiert. Die politische Öffentlichkeit des Bildungsbürgertums im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sieht in der "Popularität" ein Mittel der Repräsentation. "Popularität" wird 1820 in der "Allgemeine(n) Deutsche(n) Realencyclopädie" in diesem Sinne 'erklärt' als "Gunst, welche sich die Vornehmen durch herablassende Leutseligkeit und Freigiebigkeit bei den Demokraten, insbesondere bei den Plebejern zu verschaffen wußten" (E. 1820: 721; vgl. auch Anm. 49). Noch schärfer formuliert Binder im "Revolutionsjahr" 1848 den Gegensatz beider Öffentlichkeitsmodelle: er unterscheidet eine "edle Popularität, wobei der Hochgestellte sich nichts von seiner Würde vergibt, von einer unedlen, bei welcher diese aufgeopfert wird" (Binder 1848: 368).

!

Gemeint ist der Unterschied zwischen jener "Popularität", die im Bereich des ästhetisch-literarischen, und damit in der Sphäre der Aristokratie verbleibt, gegenüber jener, die sich einer gesamtgesellschaftlichen, 'gemeinen' Diskussion aussetzt und sich letztendlich auch ihrer Kritik unterwirft. Ähnlich wie bei Schiller ist also auch hier davon die Rede, daß vermeintlich Höheres "aufgeopfert" werde. Die unterschiedlichen Bezeichnungen des politischen Trägers dieser gesellschaftlichen Medienpolitik, bei Schiller noch der "Kenner", bei Binder 1848 der "Hochgestellte", signalisiert zudem die historische Entwicklung der bürgerlich-literarischen Öffentlichkeit zur

rezeptiven Medienöffentlichkeit. Ist politische 'Bildung' noch bis weit ins 18. Jahrhundert eine von den Bildungsbürgern selbst erarbeitete, so wird sie nunmehr zu einer erlesenen, zu einem Bildungsprivileg im Umkreis der höfisch-aristokratischen Gesellschaft. Ist es zunächst das Bürgertum selbst, das die gesellschaftlichen Utopien neben der Erwerbsarbeit produziert, so wird nun zunehmend der Käufer zum 'Besitzer' von gekaufter 'literarischer' Wirklichkeit. Literarisches Handeln kann sich als individuelles, bürgerliches Repräsentationshandeln verselbständigen. Literatur, besonders aber das Mittel der Fiktionalität wird als 'Besitz' verfügbar. "Die Zeichen, vor allem ihr Konnex zum Superzeichen konstituieren dann eine eigene Wirklichkeit und deren eigene Gesetze. Der Rezipient sieht nicht die semantische, sondern die ästhetisch konstituierte neue Botschaft. Deren kombinatorische Potentialität bezieht gesellschaftliche Praxis dann ausschließlich auf sich selbst. Statt der gesellschaftlichen Wirklichkeit wird dann eines ihrer Phänomene, das Zeichensystem, als machbar - das heißt vor allem veränderbar - begriffen" (Schwarz 1982: 91; vgl. Anm 50).

/ 'Freiheit' als Bildungsideal /

In Schillers Argumentation ist "Freiheit" derjenige Begriff, der an die Stelle des Bürgerschen Begriffes der "Gleichheit" tritt. Offensichtlich sind beide Begriffe historisch aufeinander bezogen. Was aber bedeutet dieses Freiheitsideal dem Bildungsbürgertum des späten 18. und 19. Jahrhunderts politisch? Welchen Bildungsbegriff nimmt dieser Freiheitsbegriff dann für sich in Anspruch und wozu führt historisch die "Freiheit" ästhetischer Zeichensetzung?

Ausgehend von der konkreten gesellschaftspolitischen Situation des deutschen Bildungsbürgertums im späten 18. Jahrhundert, beschränkt sich 'Freiheit' auf die Sphäre des sozialpolitischen, auch wenn ihr eigentliches Ziel die 'Freiheit' von

gesellschaftspolitischen Verwaltungszwängen ist. Es ist, besonders im Vergleich zu jenem Freiheitsbegriff der Bauernkriege und der Französischen Revolution, ein "theoretisch" reduzierter Anspruch (51), die der Ästhetik als 'Freiheit' der Zeichensetzung eine eigene 'Wirklichkeit' neben der gesellschaftspolitischen Realität zubilligt. Gleichwohl bleibt er als 'theoretisches' Verhalten auch politisch wirksam. Heinz Schlaffer hat darauf hingewiesen, daß man die ästhetische Wirklichkeit als "Abweichung von der sozialen Faktizität respektieren und zugleich die Abweichung als soziale Notwendigkeit in einem umfassenden gesellschaftlichen Prozess fundieren muß" (Schlaffer 1981: 154), um die ästhetische Wirklichkeit als politische Wirklichkeit zu begreifen.

Höchster Ausdruck dieser individuellen Freiheit der Interpretation ist für Schiller das sozialpolitische Konstrukt der 'Schönheit'. Es beschreibt ein Ordnungssystem, das ganz aufs soziale Individuum bezogen ist. Beschreibt seine "Freiheit" schließlich als "Freiheit" der Interpretation der eigenen sozialgeschichtlichen Verhältnisse. Das bedeutet aber einerseits: Geschichtsschreibung ist nicht mehr länger ein Privileg der Feudalgesellschaft; andererseits beschränkt sich Geschichtsschreibung damit auf Sozialgeschichte qua individueller Bildungsgeschichte. Idealtypisch verwirklicht ist diese "Freiheit" in der dramatischen Heldenfigur. Es ist des Dichters "erstes und wichtigstes Geschäft" die "Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichen Menschheit hinaufzuläutern ..." (zit. nach Neumann 1968: 49). Als Idealtypen, als 'edle' Vertreter ihres sozialpolitischen Kontextes, als soziale Vertreter ihres politischen Standes, sind die gesellschaftlich so verschiedenen Personen nun vor der Bildungsgeschichte gleich. 'Bildung' als sozialgeschichtliche Karriere, deren Idealität sich nicht mehr im innerständischen Anspruch, sondern gerade erst in der These von der Transparenz der Standesgrenzen einlöst. Im sozialpolitischen Ideal gehen Bürgertum und Adel aufeinander zu, indem beide - zumindest 'theoretisch' - die

jeweils andere gesellschaftliche Rolle als sozialhistorisch bzw. ästhetisch gleichwertige begreifen. Dennoch bleibt es ein sozialtypischer bzw. moralischer Freiheitsbegriff, weil die entscheidende Instanz dieser 'Freiheit' das sittliche Verhalten des Individuums in seinem sozialen und nicht in seinem politischen Kontext ist.

Freilich ist dies auch eine Position, die sich nur im Schutz jener humanistischen, halbaristokratischen Elite ausbilden konnte, deren Basis der Kompromiß mit dem Feudalsystem war. In dem Maße, wie sich dieses Bildungsbündnis auflöst, verfällt faktisch auch die Möglichkeit, das ästhetische Ideal in sozialpolitische Praxis umzusetzen. Ideale sind als solche immer schon auf eine gesellschaftliche Wirklichkeit angewiesen. Die Freiheit des Geistes, die Freiheit der Interpretation, setzt immer schon politische Handlungsfreiheit voraus.

Dies zeigt sich schließlich besonders bei jenen, die als Künstler oder Schriftsteller dazu gezwungen sind, Ideale in die gesellschaftliche Praxis einzubringen. Sofern sie das Modell einer Bildungsgesellschaft aufrechterhalten wollen, müssen sie die Fiktionalität der Inhalte auf ihre real gesellschaftliche Grundlage beziehen können. Die Verwirklichung fiktionaler Ansprüche erweist sich für sie auch als praktisches Problem. Auch die Interpretation Spitzwegs, seine 'politische Existenz' in Verbindung mit seinem sozialpolitischen "Humor" ist nur aus dieser Bildungsperspektive zu verstehen: als Versuch, politische Strukturen mithilfe sozialer Ansprüche technisch zu 'rekonstruieren'. Die Freiheit der Interpretation erweist sich hier letztlich als 'Freiheit' zu und vor den eigenen und den gesellschaftlichen Widersprüchen.

II. Ästhetik als Erziehungswissenschaft

2.1 Bürgerliche Malerei als 'literarische' Instanz

/ Der Maler als "Poet" /

In den Jahren um 1839 hat sich Carl Spitzweg mehrfach mit dem Motiv des "Armen Poeten" beschäftigt. Es ist das Thema des Literaten, der, um der "Nothdurft der Materie" (Schiller 1827, XVII: 7) nachzukommen, um nicht zu frieren, Teile seiner literarischen Arbeit verheizen muß. Angesichts der eingeschränkten materiellen Bedingungen, unter denen er arbeiten muß, scheint seine poetisch-literarische Produktion selbst in Frage gestellt. Das literarische Produkt reduziert sich auf einen unmittelbaren Gebrauchswert, auf seine Bedeutung als Heizmaterial. Dies stände, vorausgesetzt, es wäre 'richtig' interpretiert, im Widerspruch zu Schillers ideellem Paradigma. Spitzwegs "Armer Poet" wäre dann im Sinne eines bürgerlichen, selbstkritischen Realismus zu deuten, sofern man einerseits davon ausgeht, daß das Bild die tatsächliche Situation der bürgerlichen Literaturproduzenten in dieser Zeit insgesamt widerspiegelt, andererseits berücksichtigt, daß bürgerliche Malerei im 19. Jahrhundert selbst literarische Instanz geworden ist. 'Gegenstand' des "Armen Poeten" wäre dann die gesellschaftlich marginalisierte Situation des Literaten nach dem Strukturwandel der bürgerlichen Öffentlichkeit. Die ablehnende Haltung des traditionell orientierten Münchner Kunstvereinspublikums gegenüber dem Bild des "Armen Poeten" im Jahre 1839 würde eine solche These zusätzlich stützen (52). Die Spaltung des "Publikums" der bürgerlichen Öffentlichkeit "in Minderheiten von nicht öffentlich rasonierenden Spezialisten und in die große Masse von öffentlich rezipierenden Konsumenten" (Habermas 1978: 210; vgl. Anm. 53) macht in dieser historischen Übergangsphase die literarische Arbeit selbst - und um solche

handelt es sich im Bild des 'Armen Poeten' letztlich - zum selbstfinanzierten Luxusprojekt, weil es für eine literarisch erarbeitete Öffentlichkeit in der Form einer öffentlichen Literatur kein Publikum mehr gibt. Bürgerliche Literatur wird damit im Übergang vom Mäzenatentum zur Medienrezeption in eine Zuständlichkeit überführt, die die feudale Repräsentationskunst partiell seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auszeichnet. Ludwig Veit hat am Beispiel der Renaissancekünstler - gemeint sind wohl nur die bildenden Künstler - auf diese Diskrepanz zwischen normativem Anspruch und faktisch gesellschaftlicher Wirklichkeit aufmerksam gemacht. Seiner Ansicht nach, gesteht die Renaissance "dem Künstler einen höheren Rang in der gesellschaftlichen Ordnung zu, als dem Handwerker; doch ist in Wahrheit die gesellschaftliche Anerkennung nur wenigen zuteil geworden" (Veit 1971: 31). Die Auflösung der bürgerlichen Öffentlichkeit hinterläßt den Literaturarbeiter selbst faktisch ohne soziale und politische Verankerung als gesellschaftlichen Außenseiter, wenn auch von den Medien dargestellt als selbstbestimmter Produzent, als literarisches 'Genie'. Ein Widerspruch, auf den auch Arnold Hauser in seiner "Soziologie der Kunst" hingewiesen hat: "Am Ende seines erfolgreichen Kampfes gegen die Beschränkung des Handwerks und der Zunft ist der Künstler wohl sein eigener Herr, verliert aber alles, was ihm im Mittelalter und noch im Zeitalter der Renaissance Halt zu geben geeignet war. Er kann sich auf nichts Unproblematisches mehr stützen, weder auf eine feste Stellung in der Gesellschaft, den Schutz eines im korporativen Geiste organisierten Beufstandes, die eindeutige Beziehung zur Kirche als Autorität, noch auf sein früheres unerschüttertes Vertrauen zu den Errungenschaften und Lehren der Meister der Vergangenheit" (Hauser 1983: 307; vgl. Anm. 54).

Der Gegensatz von normativer Öffentlichkeit im Sinne des Schillerschen Modells und der faktisch gesellschaftlichen Wirklichkeit des Künstlers kann sich dabei letztlich nur aus der Tatsache entwickeln, daß auch die bürgerliche Öffentlichkeit selbst die eigenen gesellschaftlichen Reproduktionsgrundlagen aus den Augen verloren hat. Sie hat die Entwicklung vom

höfischen Künstler, der das Modell für das Schillersche Modell bildet, zum bürgerlichen Künstler, wie er sich faktisch seit Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte, nicht nachvollzogen, weil zum Zeitpunkt seiner Ausbildung die bürgerliche Öffentlichkeit selbst bereits zerfallen ist.

/ Malerei als feudales Repräsentationsmedium /

Die Malerei in Deutschland hat sich als 'literarische' Instanz, d.h. im Sinne einer Institution bürgerlicher Machtverlustkompensation erst spät entwickelt. Literarische Inhalte in diesem Sinne werden in der religiösen Diskussion des 15. und 16. Jahrhunderts, besonders aber im Theater des 17. Jahrhunderts ausgebildet. Die bürgerliche Malerei spielt in der Entwicklung der literarischen Öffentlichkeit keine zentrale Rolle. Bürgerliche Maler und Graphiker sind vielmehr im 16. und 17. Jahrhundert in der Regel noch in feudale Vertragsverhältnisse eingebunden und der Status des Hofmalers wird nach dem Niedergang des künstlerischen Zunftgewerbes im 16. Jahrhundert zum alleinigen Rechtsanspruchsverhältnis, auf das sich die bildenden Künstler als berufliche Gruppe stützen können. Noch im "Zeitalter des Absolutismus mußte sich der Ehrgeizige das Ziel setzen, Hofmaler oder Hofbildhauer zu werden. Man war in dieser Stellung zwar nicht ganz selbständig, galt - mit seltenen Ausnahmen - nicht für ganz vollwertig, spielte die Rolle eines je nach Verdienst, aber auch je nach Laune des Hohen Herrn mehr oder minder huldvoll behandelten Hofangestellten - aber man erhielt Aufträge, die sich lohnten ..." (Hildebrandt 1924: 63). Die Institution des Hofmalers besteht bis weit ins 19. Jahrhundert. So hat sich noch 1792 der Hofmaler Wilhelm von Kobell dazu verpflichtet "gegen ein Gehalt von 500 Gulden jährlich ein Stück zur höchsten Disposition seiner churfürstlichen Durchlaucht zu liefern" (Lessing 1923: 55; vgl. Anm. 55). Auch weitergehende Vergünstigungen wie Reisebeihilfen, Wohnrechte, Stipendien oder Nutzungsrechte sind

offenbar nichts Ungewöhnliches. Erst im Zuge der gesellschaftlichen Konflikte des 18. Jahrhunderts und der damit unmittelbar verbundenen finanziellen Schwierigkeiten der feudalen Auftraggeber (56), verschärfen sich zunehmend auch die Spannungen in den Vertragsverhältnissen der Künstler gegenüber dem Hof. Spätestens mit der Säkularisation tritt auch die Kirche als Auftraggeber in den Hintergrund (57). Noch aus den Künstlerbriefwechseln der Zeit um 1800 wird jedoch ersichtlich, wie sehr die Maler und Bildhauer sich an den feudalen Auftraggebern orientieren. Ihre Angst, von den Auftraggebern vernachlässigt zu werden, manifestiert sich nicht selten als Vorwurf: "Nachdem ich früher vielfach die Gnade von dem Könige genossen", schreibt Gottfried von Schadow, "bin ich von Allerhöchstdemselben nachher gewissermaßen vergessen worden; daraus kann ich die Zurücksetzung herleiten, die man mich erdulden läßt" (Cassierer 1914: 56). Aus einer ganz anderen beruflichen Perspektive wird die Abhängigkeit bei Canova sichtbar: "Wie habt Ihr Euch doch nur in den Kopf setzen können, Euch so ernsthaft mit mir und meinen Werken beschäftigen zu wollen? Dieser Euer Vorsatz erweckt in mir Rührung und Schamgefühl zu gleicher Zeit" (Cassierer 1914: 63).

/ Die Auflösung der feudalen und sakralen Auftragsbindungen /

Die Labilität der Auftraggeberbindung im Zusammenhang mit der Zuspitzung der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen fördert in der Folge der englischen und französischen Aufklärung die 'Verbürgerlichung' der Künstler und deren kritische Distanz zu ihren traditionellen Auftraggebern Kirche und Adel. Diese Entwicklung führt zu einer 'Literarisierung' der künstlerischen Inhalte. "In zunehmendem Maße", schreibt Albert Dresdner über die französische Entwicklung, "wandten sie sich der literarischen Behandlung und Darstellung der Kunst zu, und zwar war es ganz im Geiste der modernen Ideen die wissenschaftliche Seite der Kunst, die sie bevorzugten" (Dresdner 1915: 56).

Formal macht sich diese Auseinandersetzung in Deutschland zunächst am Ausbildungs- und Privilegiensystem der Akademien fest. Die Kritik der bürgerlichen Künstler, auch jener noch, die sich dann in den neunziger Jahren als römische "Kolonie" zusammenfinden, richtet sich gegen die Akademie als Führungsinstrument des feudalen Absolutismus, für deren Repräsentationsprogramm die Addition von feudal legitimierten Bildsymbolen - allein "für das Auge waren 25 Möglichkeiten vorgegeben" (Busch 1981: 84) - symptomatisch ist. Die Bindung der bürgerlichen Künstler an dieses Symbolinventar und seine 'additive' Methode ist letztlich Ausdruck der Bindung an die feudale Herrschaft insgesamt. Akademiekritik wird folgerichtig auch durchweg mit Feudalkritik verbunden. Programmatische Form gewinnt diese Forderung nach 'künstlerischer - gemeint ist freilich bildungsbürgerliche Freiheit - in der Auseinandersetzung zwischen Asmus Jakob Carstens und der Berliner Akademie. "Übrigens muß ich Euer Excellenz sagen", schreibt er an Heinitz im Jahre 1796, "daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre meines Lebens schenkte, auf Zeit-lebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen" (Cassierer 1914: 111).

Auch aus den Briefen der deutschen Künstler in Rom geht hervor, daß es gerade die institutionelle Übermacht und Allgegenwart des Akademiesystems in Deutschland gewesen ist, die zur Gründung der Romkolonie geführt hat. In einem Brief vom 3.12.1808 heißt es bei Gottlieb Schick: "So werden von Fürsten große Summen verschwendet, um zu zeigen, daß sie gebildet sind und die Künste beschützen, und ich bin versichert, daß alle Akademien, die jetzt in Europa zusammen existieren, mehr Geld in einem Jahr verschwenden, als alle großen Kunstwerke, die das 15. Jahrhundert hervorgebracht hat, zusammen gekostet haben. Man klagt, es werde jetzt nichts mehr für die Kunst getan, kein Künstler werde mehr beschäftigt; wie kann es auch anders sein, da die Akademien so große Ausgaben erfordern, daß für nichts

anderes Geld übrigbleibt" (Cassierer 1914: 123).

Noch unvermittelter bringt einer der ersten Künstler der Romkolonie, Joseph Anton Koch, seinen Unwillen über die Ausbildungsverhältnisse an den Kunstakademien zum Ausdruck: "Was könnte man mit dem, was diese Siechen-Anstalten kosten, nicht Alles leisten, wenn nicht der absolute Geistesbankerott absolut behördenmäßig regierte und mit despotischer Schwachheit alles umschleimte. Etwas großes, wirklich Geschaffenes wird nicht sichtbar in diesen Akademien..." (Jaffe 1905: 66; vgl. Anm. 58).

/ Der bildende Künstler als Mitglied der
Bildungsaristokratie /

Die Gegensätzlichkeit der künstlerischen Interessen, insbesondere dort, wo ihnen eine Versöhnung mit dem Akademiesystem noch möglich scheint, paralyisiert jedoch weitgehend die vermeintliche Solidarität der Künstler und führt zu einem re-feudalisierten höfisch-aristokratischen Arbeitsverhältnis vieler Künstler. Sie sind zwar ihrem Selbstverständnis nach bürgerlich, wirtschaftlich jedoch sind sie abhängig von höfisch-aristokratischen Vermittlern und deren Auftraggebern. Namen wie Rochlitz, Rumohr, Niebuhr, Rumford, Ringseis und schließlich Ludwig I. selbst stehen stellvertretend für die Auftragssituation insgesamt. Sie stehen stellvertretend für ein selektiv vermittelndes Mäzenatentum, dessen Leistungen sich nicht nur im Ankauf von Kunstwerken erschöpft, sondern auch zur Entscheidungsgrundlage des künstlerischen Handelns wird. Aus der Sicht der Künstler beschreibt dies Joseph Anton Koch: "Die Mäcenaten unserer Zeit wollen ferner auch noch, daß der Unterstützte sich ihre Art zu sehen und zu empfinden zu eigen mache, und es gibt so leicht keinen modernen Mäcen, der nicht zugleich auch ein scharfer Kenner sein will" (Jaffe 1905: 66). Großaufträge und Großprojekte im Stil der Casa Bartholdy oder der Villa Massimo oder die teilweise illusionären Ver-

sprechungen des Kronprinzen haben ein publizistisch größere Wirkung als herkömmliche, kleinere Bildaufträge oder Bildverkäufe. Das lesende Publikum in Deutschland wird ständig durch das Schornsche Kunstblatt und Kunstbeiträge in anderen Zeitungen über Projekte dieser Art informiert (59). Künstler, die an solche Projekten beteiligt sind, können langfristig mit einem größeren Bekanntheitsgrad und mit größeren Verkaufserfolgen auf dem allgemeinen bürgerlichen Markt rechnen. Dies gilt keineswegs nur für besonders häufig genannte Künstler wie Cornelius, Schnorr von Carolsfeld oder Overbeck, Käufer und Verkäufer von Kunst beginnen vielmehr in den Augen der Zeitschriften lesenden Medienöffentlichkeit eine 'gesellschaftliche' Einheit zu bilden, die als Bildungsaristokratie bezeichnet werden kann. Welche Hoffnungen diese Gesellschafts-utopie auf der Seite der Künstler freisetzt, bringt der dänische Künstler Atterhorn euphorisch zum Ausdruck: "Der Mittelpunkt war Kronprinz Ludwig von Bayern, der Abgott aller deutschen Künstler, dessen Hauptleidenschaft schöne Künste und schöne Damen sind. Alles war in altdeutschen Masken, die Damen in breiten Halskrausen. Der Kronprinz war äußerst guter Laune und behandelte die Künstler wie seinesgleichen. Ein Toast wurde auf die deutsche Einheit gebracht. Die Szene kam mir wie ein schöner Traum aus dem Mittelalter vor" (Gleichen-Rußwurm o.J.: 313). Freilich ist die vermeintliche Gleichstellung von Literaten mit ihren Mäzenaten nur in der Größenordnung neu, schon Voltaire in Potsdam und Goethe in Weimar befinden sich in einer ähnlichen Situation (60). Vermutlich provoziert Ludwigs künstlerisches Interesse auch beim 'lesenden', sprich rezipierenden Publikum in Deutschland ähnliche Gefühle: die Spaltung des Medienpublikums scheint aufgehoben in einer neuen vermeintlich 'politischen' Bildungseinheit. Diese 'Gesellschaft', bildhaft dargestellt etwa in dem Bild der "Spanischen Weinschänke" von Franz Ludwig Catel (1824), suggeriert die Aufhebung der gesellschaftlichen Widersprüche. Den Künstlern selbst scheint das Selbstverständnis des Renaissance und Barockkünstlertums erneut greifbar. Programmatisch und medienwirksam wird Albrecht Dürer zum "Vater der deutschen Kunst"

bestellt (61).

Schon zu Beginn der Regierungsphase Ludwig I., insbesondere während der Montez-Affaire, zeigen sich aber auch die bürokratischen Schranken dieser 'Renaissance' deutscher Kunst: die hochfliegenden Pläne des bayerischen Königs scheitern am Widerstand seiner Finanzverwaltung. Zwar kann Ludwig I. die Integration der bekanntesten Künstler der Romkolonie gewährleisten und bis in die vierziger Jahre durch einzelne Großaufträge stützen, der weitaus größte Teil der aus dem römischen Exil heimgekehrten Künstler kommt jedoch nicht in den Genuss dieses königlichen Förderungsprogramms.

/ Die Bildung 'freier' Künstlergruppen /

Dieses Integrationsdefizit äußert sich unmittelbar in der Bildung 'freier' Künstlergruppen und in der Gründung neuer Kunstvereine. Besonders in München, das nach der Berufung von Peter Cornelius an die Münchner Akademie als "Mittelpunkt des deutschen Künstlerlebens" (Förster 1860: X) verstanden wird, bilden sich solche Gruppen. In ihren thematischen Schwerpunkten Landschafts- und Genremalerei sind sie erst nun dem bürgerlichen Käuferpublikum thematisch verpflichtet und ihre Malerei wird zu einer bürgerlich-literarischen Instanz. Die neuen, illustrativen Bildformen setzen nun ein neues Verhältnis zur Literatur voraus. Dieser Traditionsbruch wird von den Künstlern selbst immer wieder beschrieben (62). Mit der Entstehung der Genremalerei und der Landschaftsmalerei der Romantik setzt sich eine bürgerliche Bildtradition durch, die sich als illustrativ-literarische seit dem 15. Jahrhundert entwickelt hat, angefangen mit der frühniederländischen Malerei des Hieronymus Bosch über die deutsche Landschafts- und Figurengraphik der Reformation, wie sie bei Dürer, bei Holbein oder etwa in den Landschaften des Augustin Hirschvogel anschaulich wird, bis hin zur holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Der enge Zusammenhang von Literatur und bürgerlicher Malerei kulminiert

schließlich in Lessings "Laokoon" (1766). Die beiden bürgerlichen Bildgattungen, Landschaftsmalerei und Genremalerei gelten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert bezeichnenderweise nicht als 'akademische' Kunstrichtungen, eine Qualifizierung, in der sich noch einmal höfisches Ressentiment gegenüber bürgerlicher Kunst und Malerei manifestiert. Nicht als akademischer Künstler zu gelten bedeutet im 18. Jahrhundert aber auch, daß die wohl bedeutendste Käuferschicht dieser Zeit, die höfisch-aristokratische Schicht der Beamten, nur bedingt zur Verfügung steht, während der bürgerliche Mittelstand der Handel- und Gewerbetreibenden kaum über ausreichendes Kapital zum Kunstankauf verfügt. Dresdner hat diesen Übergang bereits am Beispiel der französischen Kunst beschrieben: "Die Amateure vermehrten sich wohl, bezahlten jedoch in der Regel schlecht, und alles in allem stand die Zahl der Maler und ihre Produktion im Mißverhältnis zu der der Interessenten und ihrer Kauflust" (Dresdner 1968: 117).

In dieser Situation des Überangebots wird den Künstlern das Problem zunächst am Markt selbst ersichtlich. Joseph Anton Koch hat sich satyrisch mit dieser bitteren Realität auseinandergesetzt, wenn er Monsieur "Violet", den französischen "Miniaturmaler", die Situation der bürgerlichen Künstler zwischen feudal-aristokratischer Auftragskunst und bürgerlichem Reproduktionsmarkt erklären läßt: "Dieß kümmerliche Volk, das sich Künstler nennt, vermehrt sich wie die Heuschrecken; es steht zu befürchten, daß die Zigeuner darüber eifersüchtig werden möchten. Die sovielen garstigen Kunstschulen und Akademien erzeugen solche Unzahl von Künstlern, daß sie einander zuletzt auffressen möchten. In Paris allein sollen gegen 11000 dieser unnützen Mäuler sein. So müssen wir uns durch die Welt fechten. Lord Plumpsack, der gute Herr, ist todt, sein Kammerdiener lebt auch nicht mehr; das dort gewonnene Geld ist verputzt... Allein wir betrogen uns, halfen uns mit allerlei verkäuflicher Erbärmlichkeit durch und so wurden wir nach Sibirien verschoben" (Jaffé 1905: 63). In dieser Situation muß die Gründung neuer Kunstvereine in den zwanziger und dreißiger Jahren als Versuch begriffen werden, der künstlerischen Über-

produktion neue bürgerliche Märkte zu erschließen (63). Es sei ihre Aufgabe, heißt es in Meyers Conversationslexikon (1851), "... die Kunst vor den Launen eines einzelnen Beschützers der Künste unabhängig zu machen, dadurch, daß die Künstler sich auf die Organisation einer breiten kunstverständigen Käuferschicht in den Kunstvereinen stützen" (Gagel 1851: 72). Daß diese Kunstvereine nicht in der Lage sind, die Überproduktion organisatorisch zu bewältigen und damit den Künstlern eine ausreichende wirtschaftliche Existenz zu sichern, beweist die Einführung von Verlosungen, Jahresgaben und die Notwendigkeit der Ankäufe von Bildern älterer Künstler (64).

Wiederum hat Koch die bedingt marktstabilisierende Rolle der Kunstvereine kritisiert: "Um der verlassenen Kunstmenagerie zu Hülfe zu kommen, thun die Kunstvereine alles, was sie thun können, um neues, der siechen Aesthetik geweihtes Volk zu erzeugen, und nur wenige sind, die den Gedanken haben, an öffentliche Orte, als für Kirchengemälde zu bestellen, dieß möchte noch angehen und wäre wenigstens ein der Vernunft gemäßer Schritt, dem Kunst-Götzendienst ein Ende zu machen, nicht aber jenes Verlosen des erbärmlichsten Schofels, dessen man sich schämen muß ... Die moderne Welt will überall nur das Nützliche, will das Schöne und die Kunst nur insofern, um ihr Fortschreiten in der Bildung ihrer Kenntniss jedes Faches kund zu thun" (Jaffé 1905: 91).

/ Malerei als Bildungsillustration /

Bereits im 16. Jahrhundert entwickelt sich bürgerliche Literatur als Mittel der diskursiven Öffentlichkeit und fördert einen Markt, der primär auf Text- und Bildreproduktionen ausgerichtet ist. Erst im 19. Jahrhundert freilich wird dieses Verhältnis von 'Original'-Produkt und Kopie zum Problem. Während die höfisch-aristokratische Gesellschaft weiterhin als Auftraggeber von 'Originalen' im Produktionsbereich auftritt, wird die eigentlich bürgerliche Kunst der Genre- und der Landschafts-

malerei nur mittelbar, nämlich über den Reproduktionsmarkt gefördert. Die bürgerliche Öffentlichkeit, als eine sich entwickelnde Gesellschaft der Massen- und Zeitschriftenkommunikation, bestimmt deshalb weniger die Inhalte der Malerei, als diejenigen der Graphik und der Illustration. So bleibt gegenüber der bürgerlichen Malerei insgesamt der Eindruck, daß sie weiter der aristokratischen Gesellschaft zuzuordnen sei. Nicht der bürgerliche Künstler, sondern der Hofmaler der aristokratischen Gesellschaft wird als tragende Instanz der Malerei schlechthin begriffen. Der unmittelbare Zusammenhang von Breitenrezeption und künstlerischer Produktion geht verloren, zumal kleinere und weniger bedeutende Werke über Dritte gehandelt werden. Der "direkte Auftrag vom Käufer an den Maler" wird zur "Seltenheit" (Franke 1934: 42) und die "weitaus größte Mehrzahl der Bilder des neunzehnten Jahrhunderts entstand ohne Rücksicht auf ihren dereinstigen Besitzer, ihre künftige Umgebung. Das Werk bleibt eine Angelegenheit für sich ..." (Franke 1934: 43). Zwischen die literarischen Institutionen der Produktion und der Rezeption schiebt sich ein Vermittlungsbereich der Reproduktion und der Kommentarisierung, der nun als Bereich der 'Bildung' definiert wird und dessen Zusammenhang nun im Medium der bildungsbürgerlichen Biographie literarisch hergestellt wird.

2.2 Literaturverwaltung als Teil der Bildungsverwaltung

/ Kunst als Teil der literarischen 'Bildung' /

Mit der Erschließung neuer Reproduktionstechniken wie Lithographie, Stahlstich, Holzstich und Photographie und im Zuge enormer Auflagensteigerungen scheint auch den Künstlern der Niedergang der künstlerischen Produktion beendet. Als Illustrationszeichner oder Reproduktionstechniker, selbst als Journalisten finden bildende Künstler im frühen 19. Jahrhundert neue Arbeitsmöglichkeiten. Besonders im Rahmen des liberal orientierten Unterhaltungsjournalismus bieten sich allem Anschein nach Möglichkeiten einer beruflichen Integration der Künstler in die bürgerliche Gesellschaft. Stellvertretend für diesen in Deutschland neu entstehenden Journalismus kann hier auf die in München seit 1844 erscheinenden 'Fliegenden Blätter' von Braun und Schneider hingewiesen werden (65). Neben Pocci, Schwind, Pecht, Dyck, Haider, Ille arbeitet auch Spitzweg bis 1852 für diese Zeitschrift (66). Obwohl dieser bürgerlich-liberale Journalismus unter verlegerischen Gesichtspunkten erfolgreich ist, bleibt der Bedarf an Illustratoren und künstlerischen Mitarbeitern begrenzt. Auch in der Stahlstich- und Holzstichillustration bleibt der Bedarf hinter den Erwartungen zurück, nicht zuletzt deshalb, weil die Illustrationszeichnung immer häufiger im Sinne technischer Reproduktion und immer seltener im Sinne eigenständiger künstlerischer Arbeit verstanden und genutzt wird. Publizistische Großunternehmen beweisen darüberhinaus im Hinblick auf die Bildsymbolik nicht selten eine erstaunliche Anspruchslosigkeit (67). Illustration und technische Reproduktion gehen infolgedessen zunehmend ineinander über. So erkennen die unmittelbar beteiligten Künstler zu spät, daß der bürgerliche Kunstmarkt als Reproduktionsmarkt von der künstlerischen Produktion selbst weitgehend unabhängig geworden ist, sofern er einerseits auf schon vorhandene, ältere Vorlagen zurückgreifen kann, andererseits sich aber mittels

publizistischer Protektion auf die Selektion von Einzelvorlagen beschränken kann.

Die Selektionskriterien stammen weder von künstlerischen, noch von den industriellen Produzenten, sondern von einer Teilgruppe des bürgerlichen Lesepublikums, jener bürgerlichen Intelligenz, die als ursprünglich historischer Träger des literarischen Handelns beschrieben worden ist (68). Ist diese bürgerliche Intelligenz historisch zunächst in der Lage, Identitätswürfe 'nebenberuflich' zu erarbeiten, so wird sie im Verlauf der beruflichen Konkurrenzentwicklung des 18. Jahrhunderts zu einem Teil des 'rezipierenden' Publikums. Sie produziert 'Literatur' selbst nicht mehr, bestimmt jedoch weitgehend die Auswahl und Anwendung der Selektionskriterien.

Für sie verkörpert der Künstler als "Poet" eine verlorene Einheit des literarischen Handelns. In diesem Sinne wird auch Kunstgeschichtsschreibung nach 1870 zur "Legitimationsdisziplin des besitzenden Bürgertums" (Dilly 1979: 250). Auf der Suche nach literarischer "Originalität", jener noch nicht reproduzierten und nicht reproduzierbaren Einheit literarischen Handelns entwickeln sie die inhaltlichen Kriterien der Literaturselektion und vermitteln sie als 'gebildete' Multiplikatoren an andere soziale Schichten weiter (69). Auch die Spitzweginterpretation ist in diesem Sinne inhaltlich einer selektiven Kommentarisierung auf hohem 'wissenschaftlichen' Niveau, formal aber technischer Massenproduktion verpflichtet. Sie ist die 'gebildete' Reproduktion des vermeintlich Einzigartigen. Die Quantität solcher 'literarischer' Reproduktionen scheint zudem in einem konstanten Verhältnis zum Zerfall des politisch Handelns in der Gesellschaft zu stehen (70). Dabei vollzieht sich Literaturverwaltung wesentlich als selektiv-rationale Reproduktion geeigneter Leit- und Vorbilder. Wichtigste Mittel dieser sich immer wieder verändernden Reproduktion sind Ordnungselemente wie Werk, Stil und biographische Daten. Gesellschaftspolitische Zusammenhänge werden von diesen vermeintlich sozialpolitischen Ordnungskriterien marginalisiert. Darunter leiden in der Regel auch

originär kunsthistorische Fragestellungen, wie etwa der Zusammenhang von Schulen oder die Herkunft von Zeichen und Motiven. Neben seinen weitgehend unbekannt gebliebenen Zeitgenossen der Münchner Schule (Dyck, Lier, Hansonn u.a.) erscheint auch 'Spitzweg' als 'großer' Einzelner.

/ Die Medienidentifikation als Kontemplationserlebnis /

Historisch muß die Verselbständigung der Literaturverwaltung allerdings auch im Zusammenhang mit der Entwicklung gesellschaftlicher Verwaltung überhaupt gesehen werden (71). Ästhetik und Literatur entwickeln sich innerhalb dieser Entwicklung zu Medien der Legitimation. Die Legitimationsinhalte selbst entwickeln sich entsprechend den partizipativen Interessen, die eigentlichen Machtverwaltungen werden durch die Bildungsverwaltungen in den Hintergrund des gesellschaftlichen Bewußtseins gedrängt. Der Besitz von 'Literatur' bezieht sich primär auf 'literarische' Kompetenz und weniger auf den Besitz von Sachmitteln. Literatur bzw. literarisches Handeln ist als Teil der Vita Contemplativa historisch ja zunächst getrennt von der rationalen geordneten Tätigkeit des Gelderwerbs, jener Vita Activa, die für die Intelligenz Verwaltungsarbeit im Sinne von Lohnarbeit ist. Erst mit der Verarmung von Teilen der Intelligenz im späten 18.Jahrhundert (72) wird die Literatur besonders in ihrer biographisch standardisierten Form zu einer Ware, zu einem Objekt rationaler Organisation, ohne, daß damit freilich literarisches Handeln als gesellschaftlich funktionales Handeln seine ursprüngliche Bedeutung verliert: am kompensativen Ausgleich ihres unerfüllten Daseins mithilfe literarischer Utopien müssen Staatsbeamte, Pfarrer, Grund- und Kapitalbesitzer umso mehr Interesse haben, je stärker sich ihre faktische bürgerliche Autonomie in der Gesamtgesellschaft in temporären Beteiligungen aufzulösen droht. So ist mit der zunehmenden beruflichen Konkurrenz der Intelligenz im 18.Jahrhundert auch die Möglichkeit verloren gegangen, eigene

Identitätsmodelle zu erstellen. Diese als Identitätsmodelle gegen die Gesellschaft zu behaupten, ist erst recht illusionär geworden. Da bietet sich Identität als Ware an und wird zu einem Medienerlebnis, das einer sozial und politisch immer einflußreicher werdenden Verwalterschicht auf dem Wege des Warenkonsums zugänglich wird. Als gesellschaftliche Gruppe können bürgerliche 'Verwalter' ihren Einfluß in einem sich ausdifferenzierenden Verwaltungsstaat kontinuierlich ausbauen. Dies gilt auch für die Kunstverwaltung. "War der Louvre während der Revolution und des Empire eine Institution gewesen, in der die sich bildenden Bürger im Gespräch über sich ihrer Kenner-schaft, ihrer Begeisterung und ihres politischen Bewußtseins vergewissern konnten, so wurden die späteren Museen zu Tempeln eines verinnerlichten Zwiegesprächs des Einzelnen mit anscheinend natürlichen Gegenständen" (Dilly 1979: 146). Allerdings bleibt die Verwaltung von Kunst als einem feudalen Repräsentationsprivileg zunächst dem bürgerlichen Einfluß noch soweit entzogen, als die Intelligenz zwar Organisator und Verwalter, keineswegs aber Auftraggeber dieser Repräsentations-kunst ist. Dies ändert sich erst mit dem endgültigen Zusammenbruch des feudalen Systems und der Übernahme feudaler Bestände in die bürgerliche Verwaltung im Anschluß an die Säkularisation.

/ Die bildende Kunst als Gegenstand bildungsbürgerlicher
Repräsentation /

Der Prozess der Vergegenständlichung von bildender Kunst, d.h. ihrer Einbeziehung in die rational geordnete Verwaltungs-tradition der bürgerlichen Intelligenz, beginnt offenbar mit der Übernahme feudaler Repräsentationsprinzipien und Repräsentationsbestände. Das Kunstmuseum wird für seine bürger-lichen Bewunderer zum "Bestechungsgeschenk" (Grasskamp 1981: 39). Die bürgerlichen Verwalter tradieren das Kunstmuseum als "Vehikel einer politischen Selbstdarstellung, die sich Sammlung

und Erhaltung erkaufte und geraubte Güter als Verdienst auslegte....." (Grasskamp 1981: 38).

Und erst zu diesem Zeitpunkt bildet sich offenbar auch ein Konkurrenzverhältnis zwischen Kunstproduzenten und Kunstverwaltern heraus, das die Entwicklung im 19. Jahrhundert dann entscheidend bestimmt: "Mit Argwohn und Sorge um die Zukunft ihres Berufes verfolgten sie (die Künstler, d.V.) die Literarisierung und Verwissenschaftlichung der ihnen seit langem zugewiesenen Institutionen" (Dilly 1979: 51). Bereits im Jahre 1833 machen Joseph Anton Koch und andere Künstler der ehemaligen Romkolonie in einer gemeinsamen Streitschrift gegen die "Kunstschreiberei in Deutschland" (73) den Vorschlag, daß "Kunstwerke" von "Privat-Leuten" - gemeint sind offensichtlich private Sammler - nicht mehr ohne die ausdrückliche Zustimmung ihrer Produzenten zu den Ausstellungen der Kunstakademien zugelassen werden sollen. Es wäre mit der Realisierung dieses Vorschlages den Künstlern zumindest gelungen, einen Teil des auf dem 'Öffentlichen' Kunstmarkt konkurrierenden Materials, zugunsten einer größeren eigenen künstlerischen Öffentlichkeit zu unterdrücken. Mit der Etablierung einer eigenen staatlichen Kunstpolitik am Ende des 18. Jahrhunderts, die zu einer Auslagerung der kunstwissenschaftlichen Fragestellungen in den Museumsbereich führt, hoffen die Künstler außerdem auf einen größeren Einfluß auf den Markt zeitgenössischer Kunst.

Dem äußeren Anschein nach spielt sich auch zwischen künstlerischen und gelehrten Stellvertretern staatlicher Verwaltung zunächst eine ausgeglichene Arbeitsteilung ein: den Künstlern fällt im akademischen Bereich der formalanalytische Teil zu, den Gelehrten im universitären und musealen Bereich der inhaltlich-interpretative (74), so daß den Künstlern die Akademien nun als halböffentlicher Ausstellungs- und Handlungsraum endgültig überlassen würde (75). Dilly hat darauf hingewiesen, daß sich diese Hoffnungen in der Folgezeit nicht erfüllen. Die Akademien bleiben, was sie sind: Institutionen, die sich primär einer höfischen Tradition verpflichtet fühlen und deren leitendes Personal sich auch weiterhin aus der

bildungsbürgerlich, d.h. weitgehend traditionell orientierten Mittel- und Oberschicht rekrutiert (76). Damit kann sich in Museen, Universitäten und in den Akademien eine bildungsbürgerliche Tradition etablieren, deren Arbeitsschwerpunkt die Verwaltungsarbeit bildet: "Die Kunsthistoriker erinnerten nicht nur an vergangene geistige Werte; sie verwalteten auch, sei es in öffentlichen, sei es in privaten Sammlungen, Schätze, die in handfesten Marktwerten ausdrückbar waren. Manche fühlten sich als Schatzmeister der Nation ..." (Dilly 1979: 250). Der Staat kommt damit zwangsläufig in die Rolle des Besitzers und Mäzenaten. Gerade mit den 'öffentlichen' Sammlungen und Museen aber entwickeln sich Materialdepots, die die Überangebots-situation zwar stabilisieren, die aber gleichzeitig die Preise destabilisieren, indem sie unentgeltlich oder zu geringen Unkosten geeignete Abbildungen staatlich subventioniert dem Reproduktionsmarkt zur Verfügung stellen. "Früher als in den Kunstmuseen wurden aus dem Bereich der Universitäten dilettierende Künstler und künstlerisch dilettierende Historiker verdrängt" (Dilly 1979: 184). Die Kunstproduktion wird in den Verwaltungsinstitutionen faktisch abgewertet, der Künstler wird dem Verwalter politisch unterstellt. "Bis in die vierziger Jahre hielt sich so auf institutioneller universitärer Ebene eine kunsthistorische Praxis, die im außer-akademischen Bereich längst in Verruf geraten war: der Kritiker der Kunst mußte, ja durfte nicht selbst Künstler sein. Die andere Identifikation behielt jedoch länger normatives Gewicht: er sollte Sammler bzw. Verwalter einer Sammlung sein" (Dilly 1979: 190; vgl. auch Anm. 77). Universitätsprofessoren stehen einzelnen Abteilungen des Museums vor bzw. Museumsbeamte arbeiten gleichzeitig an der Universität (78), eine Verknüpfung von Universität und Museum beginnt sich zu entwickeln. Die verbürgerlichten Künstler reagieren auf Dauer resignativ und angepaßt, selten aggressiv oder selbstkritisch.

Die Verwaltung ermöglicht zudem neue Formen der Bildstandardisierung: schon mit der Neueröffnung des Louvre 1793 "unter dem Titel Museum" werden nicht nur Präsentationsformen

standardisiert, sondern seit 1798 verbreitet die Chalkographie des Musée Napoleon auch eigene Reproduktionsstiche (79). Auch auf dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongreß in Wien steht die Reproduktion von Kunstwerken an zentraler Stelle im Forderungskatalog der Kunsthistoriker (80). Die Schulen sollen "in Besitz eines Apparates von Nachbildungen vorzüglicher Kunstwerke" kommen, "welche theilweise auch als Vorlagen beim Zeichenunterrichte verwendet werden können, um das Auge und den Zeichner an die Stylunterschiede zu gewöhnen" (Eitelberger 1874: 15; zit. nach Dilly 1979: 162). Auch die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin selbst wäre nach Ansicht von Heinrich Dilly kaum ohne die sich entwickelnden Medien wie Reproduktionsstich und Photographie entstanden (81), wobei der Übergang von der manuellen zur technischen Reproduktion über solche Verfahren wie Stahlstich, Holzstich, Lithographie, Heliogravüren u.a. durch die Bedürfnisse von Universitäten und technischen Hochschulen noch entscheidend gefördert wird.

/ Die technischen Grundlagen der ästhetischen Bildung /

Dieser Übergang zur Reproduktionsverwaltung wirkt sich auf die Verwaltungsstruktur aus. So eröffnet die Reproduktionsphotographie gerade den professionellen Vermittlern entscheidende Präsentations- bzw. Verwaltungsvorteile: sie erspart weitgehend die Bildungsreise und senkt damit Verwaltungskosten (82). Reproduktionen werden verwaltungstechnisch an die Stelle von "Original"-Kunstwerken gesetzt (83). Die Kopie selbst entwickelt sich zur Grundlage der Bildungsverwaltung.

"Vorbildersammlungen in Form von photographischen Reproduktionen sollten angelegt ... werden" (Dilly 1979: 170). Anton Springer "machte Vorschläge für die Einrichtung von Photosammlungen" (Dilly 1979: 171) und die beteiligten Wissenschaftler identifizieren sich als Verwalter mit den technischen Medien (84). Die Arbeitsteilung von Produzent und Vermittler wird damit festgeschrieben: "Der Künstler schafft die Gestalt

der Werke, der Mittler ihre Legende" (Hauser 1983: 500), wobei sich die Kunst "als Gegenstand institutioneller Fürsorger versachlicht ..., je eifriger sie verwaltet wird" (Hauser 1983: 496). Damit bildet sich aber auch eine eigene, technisch orientierte Interpretationsverwaltungsinstanz zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption. "Aus einem grundsätzlich Unwiederholbaren wird ein endlos und unveränderlich Wiederholtes. Die Vermittlung, die den Abstand zwischen Produktion und Konsum überbrücken sollte, schiebt sich als unüberwindliches Hindernis der Berührung zwischen die beiden ein" (Hauser 1983: 501; vgl. auch Anm.85). Dies betrifft nicht nur den 'Gegenstand' der Literatur, sondern es betrifft die gesamte Entwicklung des Literaturmarktes bis zur urheberrechtlichen Klärung der Verhältnisse durch die "Berner Konvention" im Jahre 1886. Als Arbeit wird die literarische Produktion in diesem Zeitraum entwertet, sofern es mit den vorhandenen Sammlungen und Beständen und mit der bestehenden Verteilungs- und Vermittlungsstruktur immer schon möglich ist, Preise und Löhne der literarischen Produktion zu unterbieten bzw. zu unterlaufen. So vollzieht sich auch der Übergang von der manuellen zur technischen Reproduktion unter heftigsten Auseinandersetzungen (86).

In dieser Marktsituation bedingen sich Verwaltungs- und Reproduktionstechnik zunächst gegenseitig. So lassen sich erst in dem Maße, in dem Bildmaterial für den Markt ausreichend in Reproduktionen verfügbar ist, einzelne bürgerliche Werk- oder Handlungsentwürfe glaubwürdig mithilfe solchen Materials auch insgesamt reproduzieren; so läßt sich die Bildreproduktion selbst als Versuch vermeintlich historischer Rekonstruktion verstehen, wobei die Entwicklung besonders im frühen 19. Jahrhundert noch durch die Kooperation von Reproduktionstechnik und überzeugender Kommentarisierung einzelner biographischer Handlungsentwürfe gekennzeichnet ist.

Die Künstler selbst bleiben an der Legitimationsinterpretation von Anfang an weitgehend unbeteiligt: an die Stelle der Künstler treten mehr oder weniger staatlich subventionierte

Legitimations- und Interpretationsinstanzen einerseits und eine am wirtschaftlichen Erfolg orientierte Reproduktionsindustrie andererseits (87). Paradigmatisch für diese neue Interpretationsstruktur steht wiederum die "Wiederentdeckung" Dürers als dem "Stammvater" der deutschen Kunst im Jahre 1828: "Verehrungsvoller, hingebender, einhelliger sind der Mann und sein Werk niemals gepriesen worden. Aus allen deutschen Landen versammelte sich die Künstlerschaft, an die vierhundert, Peter Cornelius an ihrer Spitze, huldigte auf dem Johannisfriedhof und im Großen Saal des Rathauses dem 'Reformator', dem 'Vater der deutschen Kunst' und bekannte sich zu dem Genius einer vaterländischen religiösen Malerei. Der Grundstein für das von König Ludwig I. bei Christian Rauch in Auftrag gegebene Denkmal wurde gelegt" (Kauffmann 1971: 18). Diese romantisch gefärbte Dürerrenaissance ist jedoch nicht nur Ereignis unter Künstlern, sie ist ein publizistisches Ereignis des deutschen Bildungsbürgertums. Auch wissenschaftliche Beiträge werden in dieses Ereignis einbezogen: Friedrich Campe veröffentlicht im Jahre 1828 "die erste selbständige Ausgabe von Dürers schriftlichem Nachlaß" (Kauffmann 1971: 18). Es ist die verwaltungstechnische Inszenierung eines Künstlers als Stellvertreter bürgerlicher Identität. Genau darin unterscheidet sich die Dürerrenaissance von ihren Vorläufern, etwa der Autobiographie von Raphael Mengs oder Goethes Hackertbiographie.

In der Kunstberichterstattung entwickelt sich die populäre Biographie im frühen 19. Jahrhundert zunehmend zum dominanten 'Gegenstand': "...von Ghiberti bis Winkelmann wird die Geschichte der bildenden Künste in Form von Künstlerbiographien fest- und fortgeschrieben" (Dilly 1979: 64). Nachvollziehbar ist diese Tendenz etwa auch in der Schornschen Kunstchronik (88) oder in Försters "Geschichte der deutschen Kunst" (1860). Dilly hat diese Tendenz unter dem Habermas'schen Stichwort der "Refeudalisierung" subsumiert: "Mehr als ihre explizit politischen Äußerungen über das durch Wissenschaft und Kunst zu vollendende neue Reich, dienten ihre Forschungen über das Lebenswerk einzelner, immer anerkannter Künstler dessen ideo-

logischer Rechtfertigung, deren Widersprüche auch Richard Hamann und Jost Hermand in ihren Arbeiten belegt und analysiert haben. Der Reifeudalisierung der bildenden Kunst entsprachen sie (die Kunsthistoriker sc., d.V.), indem sie die alte Form der Künstlerbiographie wiederaufnahmen und dabei textkritisch oder stilkritisch der chronologischen Ordnung der Kunstwerke eines Mannes folgten. Der Verbürgerlichung der Kunstgeschichte trugen sie dadurch Rechnung, daß sie weit über das Leben des Einzelnen hinausgreifende Bedingungen als dessen innerste Lebensentscheidung und Lebensverwirklichung begriffen und darstellten" (Dilly 1979: 252). Im vermeintlich wissenschaftlichen Interesse reiht der Kunsthistoriker Ernst Förster 'künstlerische' Einzelschicksale erzählend aneinander und kaum übersehbar manifestiert sich im Schicksal der Kunst auch die individualisierte Kunst der Schicksalsbewältigung. Nicht mehr die ständische Ordnung bestimmt die künstlerische Tätigkeit, sondern ganz im Sinne Schillers das "Wollen" und die "Individualität" des Künstlers. Försters Identifikation mit dem Künstlerschicksal ist dort besonders offensichtlich, wo er Zeitgenossen und Selbsterfahrenes beschreibt. So schreibt er über Wächter: "Durchdrungen von der innigsten Liebe zur Kunst, die für ihn Leben war, vergängliches und ewiges, so daß er bis ins hohe Alter unausgesetzt thätig war, unterstützt von Bildung des Geistes, Reichthum der Phantasie und Wärme des Herzens, erfüllt von großen und erhebenden Gedanken, war er unablässig bemüht, Gegenstände zu finden, an denen er sein künstlerisches Wollen offenbaren ... könnte" (Förster 1860, IV: 77). Die fiktionalen Dimensionen höfischer Kunst werden zur Bewältigung des bürgerlichen Lebens bemüht, Kunst und Leben werden zumindest literarisch eine Einheit. Über Jakob Asmus Carstens schreibt Förster in seiner "Geschichte der deutschen Kunst": "Aber abgezehrt und siech verlor er doch weder an Lebensmuth, noch die Lust der Kunst, ja mit dem herannahenden Tode, der ihn am 25.Mai 1798 wegraffte, steigerte sich die Freiheit und Heiterkeit seiner Seele und er lebte in den beglückendsten Anschauungen. Sein letztes Bild war eine Aussicht ins goldene Zeitalter der Menschen.... Ist es doch, als habe das Schicksal sein

Leben zur Dichtung machen wollen" (Förster 1860, IV: 50).

/ Kunstverwaltung als Beruf /

Die Problematik einer solchen biographisch-literarischen Selbstreproduktion im Kontext wissenschaftlicher, kunst-historischer Forschung ist bislang in der fachwissenschaftlichen Diskussion kaum berücksichtigt worden (89). Möglicherweise auch deshalb, weil das Thema sehr schnell die Grenzen der Fachdisziplin 'Kunstgeschichte' überschritten und sich zu interdisziplinärem Treibgut entwickelt hätte, dem nur noch in einer übergreifenden Wissenschaftsgeschichte zu begegnen gewesen wäre. Der wichtigste Grund dieses mangelnden fachwissenschaftlichen Interesses ist aber auch noch ein anderer: die geforderte Selbstreflexion müßte Grundlagen einer Kunstgeschichte freilegen, die als Grundlagen einer 'Wissenschaft' selbst problematisch wären. Es reicht sicher nicht aus, im Hinblick auf dieses Problem, das ein Grundproblem der gesamten Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert darstellt, nur als "Abführung" vom Wege der Wissenschaft zu sprechen: "Eine Abführung vom Kunstwerk aber ist es auch, wenn der Historiker, anstatt über das Werk etwas auszusagen, uns von dem Leben des Künstlers erzählt, eine biographische Methode, die im 19. Jahrhundert eine große Rolle spielte. Wenn das Kunstwerk, seine Konzeption und Schöpfung nur als Akt in einem Lebensprozeß gewürdigt werden, erfahren wir bestenfalls, warum ein Kunstwerk geschaffen wurde, und weshalb zu dieser oder jener Zeit, vielleicht auch, warum es so und nicht anders geworden ist; es bleibt aber noch immer unklar, was es eigentlich als Kunstwerk ist, und ob es eines ist" (Hamann 1983: 2). Das 'biographische' Vorgehen ist aus der 'literarischen' Gesamtperspektive der Gesellschaft gesehen, mehr als ein methodischer Fehler im 'richtigen' wissenschaftlichen Gesamtsystem. Als Bildungstechnik ist sie die konsequente Fortsetzung der Integration von Sozialkontexten in eine Nationalgesellschaft.

Es ist ein 'Fehler', der über weite Strecken selbst politische Methode ist, der das Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft verkehrt, indem er nun Kunst und Wissenschaft an die Stelle der Gesellschaft setzt. Die verwaltete Wissenschaft nutzt die 'Gesellschaft' als 'Gegenstand' ihrer Interessen. Der Wissenschaftler übernimmt damit partiell die Aufgabe, die Schiller dem Poeten zugedacht hat, und er übernimmt diese Aufgabe aus den gleichen Gründen.

Arbeitstechnisch folgt aus der Biographisierung der Kunstwissenschaft, daß ein hoch standardisiertes und leicht reproduzierbares Textelement in die industrielle Nachfrage eingebracht wird, wobei der jeweilige Medieninterpret auf eine vorgefertigte Interpretationsstruktur zurückgreifen und diese entsprechend erweitern kann. Das Werk eines Künstlers wird seiner Biographie zugeordnet und damit auch strukturell vereinheitlicht. Dabei ist sicher zu berücksichtigen, daß die Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert ihre gesellschaftliche Bedeutung erst als Erschließungsstrategie biographischer Handlungsentwürfe gewonnen hat. Grundlage die biographischen Methode ist dabei nicht in erster Linie rational vermittelbare Forschung, sondern die emotionale Identifikation der Wissenschaftler mit den Künstlern. Nur auf diese Weise sind viele 'kunsthistorische' Biographieanalysen überhaupt erklärbar. Dabei ist über "die soziale Herkunft, die berufliche Karriere, den sozialen Status und das gesellschaftliche Prestige der deutschen Kunsthistoriker ... wenig bekannt. Man rekapituliert einzelne Biographien, ein repräsentativer Querschnitt ist schwer zu ermitteln" (Dilly 1979: 50). Dies gilt erst recht für unzählige Kunstschriftsteller, wobei sich deren Identifikation nur dort als dauerhaft erweist, wo sich die politische Situation des Interpreten mit der Situation des Künstlerischen Ideals einigermaßen zur Deckung bringen läßt. Die Kunstwissenschaftler erkennen sich auch deshalb emotional in den Künstlern wieder, weil sie wie Passavant, Förster, Pecht und Schorn zunächst selbst Künstler sind oder werden wollen. Der Wechsel des Berufs, der Übergang von der Literaturproduktion zur Literaturverwaltung, erfüllt ihre bürgerlichen Hoffnungen

nur zum Teil: "Die Kunstkenner und Gelehrten identifizierten sich mit den Künstlern und konnten den Bruch der Kunstgeschichte mit der eigenen Geschichte nicht wahrhaben" (Dilly 1979: 132). Zwar werden sie als Interpreten nun gesellschaftlich erfolgreich, sofern sie biographische Handlungsentwürfe liefern, sie selbst sind freilich in dem Maße wieder dem Druck der Massenproduktion ausgesetzt, wie sich reproduzierbare Vorlagen auf dem Markt bereits befinden. In einer Situation, in der die Biographie als Ware inflationär wird, kann sie von jedem Journalisten reproduziert werden. Auch der professionelle Verwalter sieht sich dann einem Produktionsdruck ausgesetzt, der auch die künstlerische Produktion kennzeichnet. Dilly hat darauf hingewiesen, daß sich dieser Konkurrenzdruck besonders auch auf dem deutschen Markt herausbilden konnte (90). Künstler und Kunstinterpreten teilen freilich in dieser Situation nur die Probleme des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert (91).

/ Der Historismus als 'Bildungsphänomen' /

In dieser ökonomischen Situation kommt dem "Malerpoeten Spitzweg" als Modell eines 'historischen' Literaturverwalters besondere Bedeutung zu. 'Spitzweg' erscheint insbesondere jenen 'freischaffenden', bildungsbürgerlichen Kunstschriftstellern wie Uhde-Bernays als Ideal, weil er verwaltet, was er selbst in scheinbar unbegrenzter Menge produzieren kann. Was 'Spitzweg' in seinen Bildern phantasievoll ordnet und vorführt, stammt aus seiner eigenen Vergangenheit. "Phantasie" und "Erinnerung" schaffen in seinen Bildern eine eigene "kleine Welt" (Uhde-Bernays 1913: 26). Als Verwalter seiner eigenen Vergangenheit ist 'Spitzweg' autonom geworden, er hat sich vom Verwalter zum Selbstverwalter entwickelt. Der unbegrenzten Reproduktion scheint damit eine unbegrenzte Produktion gegenüberzustehen. Freilich basiert dieses Ideal auf einem Produkt- und Produktionsbegriff, der Eigentum nur noch im Sinne von

'geistigem' Eigentum zu akzeptieren bereit ist.

Mit diesem Begriff von 'Bildung' vergeistigt sich auch 'Verwaltung' in ein ästhetisches Verständnis von Verwaltung und Neuordnung. In dem Maß, wie das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit sich umkehrt, wird Vergangenheit dem Anschein nach veränderbar. Sie wird nicht länger nur als abgeschlossene Geschichte betrachtet, sondern im Zuge des Erinnerns zu einer Variablen der emotional gesteuerten Gegenwart, zur Funktion von Stimmung und gutem Willen. Denn auf diese Welt kann 'Spitzweg' seine Perspektive selbst ausrichten: "Nach und nach erweitert sich die Bühne, und vielfach scheint uns eine richtige Komödie vorgespielt zu werden, die wir wie durch ein umgekehrtes Opernglas betrachten und vor der wir als erstaunte Zuschauer im Parkett sitzen" (Uhde-Bernays 1935: 1). Die Reproduzierbarkeit von Vergangenheit durch 'Erinnerungen' ist auch anderen Interpreten 'Spitzwegs' frühzeitig aufgefallen: "Wem es vergönnt war, den Meister in seinem Atelier zu sehen", schreibt der Kunstschriftsteller Raupp bereits 1885, "der fühlte sich um Decennien zurückversetzt, dem schienen im Geiste längst vergangene Zeiten der münchener Kunststadt lebendig zu werden" (Raupp 1885: 30). Vergangenheit bleibt nicht mehr länger bestimmender Vorläufer und Voraussetzung von Gegenwart, sondern ihre Bestände werden als "Erinnerungen" zum Fundus einer neuen Ordnung. Der Künstler 'Spitzweg' tritt in der Doppelrolle von Autor und Regisseur dieser "kleinen Welt" in Erscheinung. Entscheidend an dieser Argumentation ist, daß 'Spitzweg' seine Vergangenheit professionell verwaltet. So kann der Beruf, die Professionalität, in dem Maße zur Funktion des 'Privaten' werden wie das 'Private' professionell organisiert wird. Dieser Zusammenhang läßt sich anhand Spitzweginterpretation von Uhde-Bernays nachweisen: seine Spitzweginterpretation ist die professionelle Idealisierung der widersprüchlichen Gegenwart durch die Harmonisierung der Vergangenheit. Dank seiner Autobiographie "Im Lichte der Freiheit" (1947) lassen sich diese Verhältnisse rekonstruieren und in ihrer Entstehungsproblematik strukturieren. An die Stelle der weitgehend verdrängten Gegenwart kann so das professionell vergegenwärtigte Ideal

'Spitzweg' treten. Die Interpretation wird als 'Bildungsleistung' sichtbar, die 'literarische' Professionalität wird zur Voraussetzung der Bewältigung von 'Geschichte'.

Diese professionelle Umkehrung der Zeitverhältnisse signalisiert das Problem des Bildungsbürgertums in dieser Übergangsphase: die gesellschaftliche Entwicklung hat eine historische Situation geschaffen, in der Bildungsgeschichte ihre faktische Kontinuität verloren hat. Aus dieser historischen Problemsituation kann sich ein Ideal entwickeln, in dem sich der Traum vom autonomen Bildungsverwalter verselbständigt. 'Spitzweg' wird als Teil der eigenen Vergangenheit und nach den Prinzipien der 'litarischen Selbstverwaltung' in die bildungsbürgerliche Gegenwart integriert. Als "guter Onkel" steht er zu dem "Enkel" Uhde-Bernays in geistes-verwandtschaftlicher Beziehung, obwohl weder eine faktische Verwandtschaft noch eine direkte Beziehung je bestanden hat (Uhde-Bernays 1908: 50). Die Bilderzählung 'Spitzwegs' und die biographische Interpretation verschmelzen so zu einem vermeintlich einheitlichen Ganzen. Das eigene scheint Teil einer gemeinsamen, gesellschaftlichen Vergangenheit "der verschlafenen Architekturen, die so vertraulich bekannt auf uns wirken" zu stammen (Roepert 1908: 1436). Hierin erweist sich die Spitzweginterpretation auch als Teil des Historismus, in dem Gesellschafts- und Sozialgeschichte primär als 'Bildungsgeschichte' verstanden und formuliert wird.

Freilich fallen einer solchen Geschichtsperspektive im Laufe ihrer Ausdifferenzierung auch die sozialen und politischen Widersprüche zur Last, die ein solcher Bildungsbegriff notwendig hervorbringt: In dem Maß wie die professionellen Kriterien der Selektion und Reproduktion in politischer Absicht auch auf die eigene Sozialgeschichte übergreifen, in dem Maß wie das selbstverfaßte Konstrukt 'Spitzweg' und dessen geistige Verwandtschaft sich zur Gegenwart entwickeln, wird die faktisch vorhandene Sozialstruktur substituiert. Die zum Problem gewordene Familie verschwindet hinter dem sozialtechnisch

konstruierten Ideal 'Spitzweg' und seiner 'literarisch'
hergestellten Zeitlosigkeit.

III. Regression und Erinnerung

3.1 Erziehung als Sozialverwaltung

/ Sozialtechnik als Teil der Bildungspolitik im späten
Bildungsbürgertum /

Die sozialpolitischen Defizite des Historismus, die im 19. Jahrhundert in selektiver Redundanz zum Ausdruck kommen (93), haben ihre Ursache in der politischen Entwicklung der bildungsbürgerlichen Historiker selbst. Obgleich der Ruhm der 'großen Männer' die Sozialisationsinstanzen, aus denen sie hervorgegangen sind, weitgehend verdrängt, so ist Bildungsgeschichte doch zunächst durch soziale bzw. sozialpolitische Instanzen vermittelt. Die sozialtechnische Vergegenständlichung der Bildungsgesellschaft in der historistischen Geschichtsschreibung löst erst den Zerfall ihrer sozialen Zusammenhänge aus. So reduziert die partizipationsorientierte Bildungspolitik des späten 19. Jahrhunderts Sozialgeschichte auf die Geschichte eines technisch-erfolgreichen Verwaltungsbürgertums, vereinnahmt Sozialpolitik als technisch-funktionales Element der Bildungsverwaltung. Diese Inanspruchnahme freilich trifft das Bildungsbürgertum politisch im innersten Kern, sofern die Familie die sozialpolitische Basis und historische Voraussetzung von Bildungspolitik überhaupt darstellt. Dabei gelten zunächst die Feststellungen, die Habermas über Funktion und Struktur der bürgerlichen Familie getroffen hat, im besonderen Maße auch für das Bildungsbürgertum: die Familie sichert im Bildungsbürgertum politische Kontinuität qua wirtschaftlicher Kontinuität, auch hier gehen die "Privatleute, die sich ... zum Publikum formieren ... nicht "in der Gesellschaft" auf; sie treten jeweils erst aus einem privaten Leben sozusagen hervor, das im Binnenraum der patriarchalischen Kleinfamilie institutionelle Gewalt gewonnen hat" (Habermas 1978: 63). Dabei

"entsprach der Selbständigkeit des Eigentümers auf dem Markte und im eigenen Betrieb die Abhängigkeit der Frau und der Kinder vom Familienvater, die Privatautonomie dort setzte sich hier (in der Familie sc.) in Autorität um...."(ebd.: 65).

Kennzeichnend für die Stellung des Bildungsbürgers als "Eigentümer" ist dabei seine sozialpolitische Vermittlerfunktion: der Familienvater vertritt als Erzieher die staatlich organisierte 'Öffentlichkeit' in der Familie. Er vertritt aber auch die Familie gegenüber dieser Öffentlichkeit. Andererseits verliert die Frau in dem Maße ihren Einfluß auf die Kindererziehung, in dem die Professionalisierung der Bildung auch zu einer Entprivatisierung der Familie führt. Insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert greift die Pädagogisierung auch auf den Bereich der gesamten Kindererziehung über. Die Frau verliert im Zuge dieser Entwicklung den Zugriff auf einen politisch sensiblen Bereich und wird verpflichtet auf eine familienpolitische Zusatz- und Ersatzfunktion: Versorgung von 'Haus und Hof' und in Ausnahmesituationen Stellvertreterin des Familienoberhaupts. Dies ist in Oberschichten nicht selten verbunden mit der Beaufsichtigung des Hauspersonals, in Mittel- und Unterschichten mit Formen praktischer Haushalts- und Versorgungstechnik. Hauswirtschaftsschulen mit eingeschränktem, stark praxisbezogenem Ausbildungsangebot dokumentieren diese Entwicklung als pädagogisches Programm auch auf gesellschaftspolitischer Ebene. Im 'öffentlichen' bzw. im 'nationalen' Ansehen wird deren gesellschaftliche Bedeutung deutlich geringer bewertet als jene der Universitäten und polytechnischen Hochschulen (94). Im sozialpolitischen Anspruch 'Erziehung' manifestiert sich nun aber auch gegenüber dem Kind bildungspolitische Dominanz: es wird als Bildungsobjekt den erzieherischen Verwaltungsautoritäten unterstellt und im Hinblick auf die gesellschaftspolitische Rolle der Familie zu einer Art Sozialinvestition.

Diese historische Perspektive kennzeichnet das sozialtechnische Ideal der 'Spitzweg'-Interpretation von Hermann Uhde-Bernays,

weil dessen Identifikation mit 'Spitzweg' den Entwurf einer Bildungskarriere bezweckt, die dem Anschein nach den sozialpolitischen Zwängen entgeht, ohne gleichzeitig gesellschaftspolitisch bedeutungslos zu werden.

/ 'Spitzwegs' Elternhaus als sozialpolitisches Modell /

Aus der scheinbar natürlichen Gegebenheit solcher politischer Verhältnisse geht denn auch die Interpretationsfigur 'Spitzweg' hervor, dessen Heldenhaftigkeit nur einsichtig wird, wenn zunächst die Gleichsetzung von Bildungsmodell und allgemeinem politischen Modell gesehen wird. Der Kritik an den sozialpolitischen Verhältnissen im Bildungsbürgertum geht dann immer schon die Zustimmung zu den politischen voraus. Die Selektion der ungewöhnlichen Heldenfigur 'Spitzweg' enthält so latent bereits die Zustimmung zum Bildungsbürgertum. So ist 'Spitzweg' als "Held" im Sinne der deutschen Klassik (95) kaum mehr interpretierbar, verständlich wird er als 'Anti-Held', erst aus der dramatischen Auseinandersetzung mit dem implizit unterstellten politischen Modell. 'Spitzweg' übt dann zwar Kritik am Elternhaus, das Bildungsbürgertum selbst freilich stellt er nicht infrage.

Es ist denn auch nicht der Erfolg des 'Helden Spitzweg', nicht der Triumph, die heldenhafte Pose, sondern das erlittene Schicksal, das ihn zur Identifikationsfigur seines Interpreten Uhde-Bernays werden läßt. In diesem 'gemeinsamen' Schicksal im bildungsbürgerlichen Elternhaus und seinen spezifischen Autoritätsverhältnissen glaubt sich der Interpret wiedererkennen zu können, es ist der eigentliche Anlaß zur Identifikation. "Spitzweg, der Sohn, pflegte nur selten von seinem Elternhause zu sprechen, in dem er eine gerechte, aber strenge und in Bezug auf seine künstlerischen Neigungen sehr ablehnende Erziehung genossen hatte. Die fortschrittliche Gesinnung, welche Vater Simon Spitzweg im Gemeindekollegium und in der Kammer betätigte, wurde zu Hause aus praktischen Gründen

zurückgedrängt, und der Patriot ... duldete keinen selbständigen Vorwitz der Söhne ..." (Uhde-Bernays 1913: 13). Am eindringlichsten wird diese vermeintlich schicksalhafte Autorität dem Interpreten im "Starrsinn" sichtbar, mit "welcher ... der Vater seinen Söhnen ihren Beruf aufzwang" (ebd.: 13). Spitzweg, "der Sohn", sollte gegen seinen Willen Apotheker werden, so wie Uhde-Bernays selbst gegen seinen Willen Jura studieren sollte. Aber schon der Hinweis auf die "Gerechtigkeit" des Vaters bekundet Gehorsam, zeigt, daß die "elterliche Autorität, die unumstößlich anzuerkennen Grundsatz des damaligen Erziehungssystems war ..." (Uhde-Bernays 1947:114) vom Interpreten als politische Autorität anerkannt wird. Das Leiden an der Autorität beschränkt sich denn auch auf die sozialpolitische Auseinandersetzung. Die Widersprüche, die im gegensätzlichen Handeln des autoritären Vaters deutlich werden, stimmen den Interpreten "nachdenklich" (Uhde-Bernays 1913: 13), sie stellen die Autorität des Familienoberhaupts jedoch nicht grundsätzlich infrage. Politische Kritik scheint ausgeschlossen, die Notwendigkeit einer Bildungserziehung wird im Prinzip akzeptiert. Deren "Mustergültigkeit" ermöglicht dann dem Anschein nach auch erst die Überwindung der gesellschaftlichen Zwänge: "Seiner Sparsamkeit und seinem Verantwortungsgefühl verdankte Karl Spitzweg außer der mustergültigen Erziehung im Gymnasium, die durch gründliche Studien in fremden Sprachen ergänzt wurde ... die erwähnte Freiheit von materieller Einschränkung, die ihm seinen künstlerischen Beruf zu wählen erlaubte" (ebd.: 13). Die Bildungsautorität, personifiziert im Familienvater und seinen Erziehungsvorstellungen wird zur Rahmenbedingung individueller "Freiheit".

Wie stark diese - offenbar an christlicher Erlösungsdiagnostik orientierte - Autoritätsbindung empfunden wird, zeigt ihre Unauflöslichkeit: erst nach dem Tod des Vaters gelingt es 'Spitzweg' auf dem Wege der Krankheit die Laufbahnvorgabe 'Apotheker' zu überwinden. "Und es entspricht ganz seiner Erziehung" schreibt der Spitzweginterpret Uhde-Bernays, "daß Spitzweg nicht unmittelbar nach dem Tode seines Vaters, sondern

erst nach längerer Erkrankung den entscheidenden Entschluß, Künstler zu werden, gefaßt hat" (ebd.: 13). Krankheit, als Möglichkeit der Befreiung aus den bildungsbürgerlichen Autoritätsverhältnissen erscheint im Sinne dieser Logik dann konsequent. Der Eindruck drängt sich auf, Krankheit sei als Form der Anpassung an die Autoritätsverhältnisse selbst Bestandteil dieser Erziehung.

Da die Ursache dieser 'Erkrankung' nicht jedoch ausdrücklich benannt wird, geht der Interpret und damit auch der Leser von der alleinigen Schuld des Vaters als der zentralen Autoritätsinstanz fraglos aus. Eine solche Ursachenzuschreibung ließe dann freilich nur einen Teil des sozialpolitischen Zusammenhangs sichtbar werden ließe. Die affirmative Rolle der Mutter würde von diesem Vorwurf zunächst nicht erfaßt.

/ Das Verhältnis zur Mutter als Kernkomplex der
Interpretation /

Ogleich die sozialpolitischen Verhältnisse des Spitzweg-interpreten Uhde-Bernays nicht bis ins letzte denen seines Vorbildes 'Spitzweg' gleichen, ist die Autoritätsstruktur doch grundsätzlich dieselbe. Auch die Beziehung zum Stiefvater Michael Bernays ist gekennzeichnet durch formelle politische Anerkennung seiner Bildungsautorität: "Bernays gab sich alle Mühe, meine Liebe und mein Vertrauen zu gewinnen, und erreichte die Erfüllung dieses zweiten Wunsches, als er mir ein getreuer Lehrer und Ratgeber wurde, dessen Einfluß auf meine geistige Ausbildung ich viel zu danken habe ..." (Uhde-Bernays 1947: 9). Auf der sozialpolitischen Ebene wird er vom Stiefsohn allerdings nicht akzeptiert, sondern als Konkurrenz zur Mutter empfunden. Sofern dadurch die Mutter auch das Vater-Sohn-Verhältnis bestimmt, erweist sie sich als die eigentlich zentrale Bezugsperson der gesamten Familie. So liefert erst dieser marginale Hinweis auf dieses verdrängte Sozialverhältnis den Schlüssel zur Autobiographie "Im Lichte der Freiheit" (96)

und zu seiner spezifischen Spitzweginterpretation. Zur Erschließung der sozialpolitischen Rolle der Mutter in diesen schriftlichen Quellen ist es freilich zunächst notwendig, einige familiengeschichtliche Ereignisse in ihrer zeitlichen Abfolge zu rekonstruieren.

Ausgangspunkt der Beziehung zur Mutter ist die soziale Konstellation 'frühe Kindheit', die Uhde-Bernays selbst mehrfach als "Paradies" (ebd.: 7) beschreibt: "Als einziges Kind sorglich behütet, verwöhnt, schon ein wenig von den Vorurteilen des Reichtums gestreift, selbständig und zurückhaltend, doch ohne jeden Hochmut, hatte ich mir ein Eigenleben neben Eltern und Diensthoten geschaffen, das von der herrlichen Natur grundsätzlich bestimmt war, in der ich aufwuchs. Diesem beseligenden Zustande war aber, soweit ich zurückdenken und mich ihm träumend hinzugeben noch vermag, eine schwere Sorge beigelegt, um die Gesundheit des kranken Vaters" (ebd.: 7).

Die Beschreibung wirkt widersprüchlich: trotz der 'schweren Krankheit' des leiblichen Vaters wird die Kindheit als 'beseligender Zustand' dargestellt, soziale Bezüge werden durch den Begriff des Eigenlebens schlechterdings negiert. Die These von der engen Mutter-Sohn-Beziehung läßt sich dem Anschein nach nicht bestätigen, sie läßt sich zunächst bestenfalls erraten. Andererseits ist der Täuschungscharakter von 'Erinnerungen' spätestens seit Freud hinlänglich bekannt: Erinnerungen sind beeinflußt von den Intentionen der sich Erinnernden, insbesondere dann, wenn die Erinnerung einen sozialen Konflikt beschreibt. Setzen wir also voraus, daß eben nicht der schwerkranke Vater, sondern die Mutter die eigentliche soziale Bezugsperson der frühen Kindheit gewesen ist, daß sie es war, die das Kind "behütet" und "verwöhnt" hat. Die aus der familiären Situation resultierende Verlustangst der Mutter ließe die besondere Zuwendung zum einzigen Kind mit einiger Berechtigung vermuten. Dem "schwerkranken Vater" käme dann aus dieser Interaktionsperspektive eine primär kommunikative Funktion zu: die gemeinsame "Sorge" der Mutter und des Kindes

trügen zusätzlich zu einer engen Mutter-Sohn-Bindung bei, der Vater würde thematisch als Bezugsthema der Interaktion etabliert. Als Gegenstand solcher gemeinsamen "Sorge" scheint er denn auch in der Erinnerung des Sohnes fortzuleben: "Sein Bild steht mir deutlich vor Augen" schreibt Uhde-Bernays in seiner Autobiographie. "Aber es ist nicht der junge hübsche blonde hellläugige Mann mit der hohen edlen Stirnwölbung, von dem man mir oft erzählt hat sondern ein gebeugter, von der Mutter gestützter schwacher Mensch mit dunkler Brille und leiser Stimme" (ebd.: 8).

Sozialpolitisch käme dieser Mann wegen seiner "schweren" Krankheit als Konkurrent zur Mutter bzw. zur Frau kaum mehr in Betracht, eine Situation, in der sich die Mutter ganz im Sinne Freudscher Psychoanalyse zum Objekt libidinöser Wünsche des Sohnes wandelte. Sie würde Gegenstand seiner Verliebtheit. So gesehen handelt es sich um einen geradezu klassischen neurotischen Konflikt. Aus dieser Perspektive wird nun auch der Begriff des "Eigenlebens" verständlich: er hat die Funktion, die eigentlich dominante Verliebtheitsbeziehung zur Mutter zu negieren.

/ Der Tod des eigenen Vaters als Beziehungskonflikt /

Zum innerpsychischen Konflikt, der in der Angst vor der Vertreibung aus dem "Paradies" begründet ist, kommt es dann erst beim Tod des Vaters. Auch hier ist die Krankheitssituation geradezu beispielhaft im Sinne Freudscher Psychoanalyse: der Tod des Vaters wird verdrängt, weil die Wünsche, die sein Tod freisetzt, einen psychischen Konflikt auslösen, der nicht anders als durch Verdrängung lösbar ist: "Seltsamerweise", schreibt Uhde-Bernays zu diesem Erlebnis, "sind mir die Ereignisse seines Todes nicht im Inneren haften geblieben" (ebd.: 8).

Freud hat diesen Prozess allgemein so charakterisiert: "Bei all diesen Erlebnissen hatte es sich darum gehandelt, daß eine

Wunschregung aufgetaucht war, welche in scharfem Gegensatz zu den sonstigen Wünschen des Individuums stand, sich als unverträglich mit den ethischen und ästhetischen Ansprüchen der Persönlichkeit erwies. Es hatte einen kurzen Konflikt gegeben, und das Ende dieses inneren Kampfes war, daß die Vorstellung, welche als der Träger jenes unvereinbaren Wunsches vor dem Bewußtsein auftrat, der Verdrängung anheimfiel und mit den zu ihr gehörigen Erinnerungen aus dem Bewußtsein gedrängt und vergessen wurde" (Freud 1920: 20).

Mit diesem klassischen Ödipuskomplex, den Freud selbst als "Kernkomplex" des neurotischen Verhaltens bezeichnet hat, ist offenbar auch die Angst um den Verlust der Mutter verbunden. Der Augenblick des Triumphes, der Moment also, in dem die Mutter dem Sohn alleine 'gehört', löst erneut die Angst um ihren Verlust aus: "An jenem 20. Oktober war das Grauen des Verlassenseins im öden Hotelzimmer mit roher Gewalt über mich gekommen. Mit lautem Schreien nach dem Vater lief ich durch die Gänge und war kaum zu beruhigen. Meine Mutter hatte die Absicht, sich wieder zu verheiraten, mit Michael Bernays ..." (Uhde-Bernays 1947: 9; vgl. auch Anm. 97).

In dieser Beschreibung vom Tod des Vaters steckt aber nicht allein die Angst vor dem Verlust der Mutter, im Hinweis auf das "Grauen des Verlassenseins" kommt auch der Wunsch zum Ausdruck, die Mutter im Appell an ihr mütterliches Sorgeverhalten noch stärker an sich zu binden. Dieser Versuch, die Mutter 'für sich' zu haben, bleibt unbewußt, offen sichtbar werden nur die Signale der Verlustangst. Dies gilt besonders, nachdem die Mutter ihre Absicht, erneut zu heiraten, wahr machen will. Die Fahrt nach München zum neuen Ehemann gerät zum Angsttrauma und wird als Vertreibung aus dem "Paradies" empfunden: "Dem kleinen Knaben, der zum ersten Male in die große Stadt kam, nach München am 20. Oktober 1880, erschien die Enge der Straßen und die Höhe der Häuser sehr unheimlich, und in diesem düsteren Gewirre fürchtete er fast, er müsse ersticken. Eine lange lange Reise war der Ankunft am späten Abend vorausgegangen, und mir war, als sei mit meinen Kaninchen und Meerschweinchen, von

welchen ich weinend Abschied genommen hatte, ein Paradies versunken ... Nun war es - soviel war mir bewußt - für immer vorbei mit dem Spielen im Garten an den breiten, stufenförmig zum See hinabführenden Terrassen, vorbei mit dem Plantschen und Tauchen im klaren Bache, vorbei mit der Aussicht auf die silbrige, weitausgedehnte Wasserfläche und die Schneeberge" (ebd.: 7).

Um es noch einmal zu verdeutlichen: in der Angst um den Verlust der "Natur", der "Schneeberge", der "Kaninchen" und des "Paradieses" manifestiert sich ein soziales Interesse und ein sozialer Konflikt, dessen Ursache aus jener sozialpolitischen Konstellation zu erklären ist, die Freud als "Ödipuskomplex" beschrieben hat. Verdrängt wird in diesem neurotischen Verhalten die Verliebtheit in die Mutter, öffentlich und bewußt gemacht dagegen wird das Mittel der Interaktionsbindung: die vermeintliche Trauer um den Vater. In versteckten Anspielungen wird diese Beziehung und ihre sozialen Konsequenzen immer wieder zum Ausdruck gebracht: "Das Wissen um den Tod meines Vaters hieß mich eine Mauer aufführen, hinter der sich mein Innenleben nunmehr vollzog, und wenn ich im Laufe der Jahre bei aller Offenheit lernte, es schamhaft zu verstecken, die weichen Regungen des Herzens in ihrem quellenden Mitteilungsbedürfnis immer mehr zurückzuhalten, ist daran der in früher Kindheit erlittene Verlust vor allem schuld" (ebd.: 8).

/ Individualität und Autorität /

In der Trauer um den leiblichen Vater, im Hang zur Einsamkeit der Erinnerung, gerinnt der Appell an die Liebe der Mutter schließlich zur sozialtechnischen, interpretativ perpetuierten Institution, insbesondere in der Konkurrenz zum neuen Ehemann der Mutter, Michael Bernays. Der sozialpolitischen Bindung der Mutter an den Sohn dient in der Folge auch die 'Erinnerung' an den Vater durch die vermeintlich biologische Anlage. Mit dieser Übernahme durch Nachahmung wird es möglich, dem neuen Kon-

kurrenten um die Liebe der Mutter, den eigenen Vater als interpretierte Idealfigur gegenüberzustellen. Diese Schicksalhaftigkeit führt beim Stiefvater und bei der Mutter gleichermaßen zu verstärkter Zuwendung und Rücksicht. Beide betrachten nun das "Eigenleben" des Sohnes bzw. Stiefsohnes mit "Sorge". Dem Stiefsohn werden nun Gefühle entgegengebracht, die ursprünglich dem kranken Vater entgegengebracht wurden. Nicht zuletzt dies bestätigt, daß er nun im Leben der Mutter auch die Stelle des Vaters zu übernehmen versucht: "Die vernünftige Erziehung der Eltern verhütete glücklich das Ausarten des von ihnen aufmerksam beobachteten Idealismus und hielt die Begeisterung, die mit allem zusammenhing, was das Theater betraf, in sichernden Fesseln. Die Mutter mochte nicht ohne Sorge des Vaters gedenken, aus dessen Jugend sie erst nach seinem Tode Sonderbares erfahren hatte: er war mit sechzehn Jahren dem Elternhause entlaufen und hatte sich bei verschiedenen Schmieren als Anfänger und Statist herumgetrieben und durchgehungert ..." (ebd.: 68). Diese "Sorge", die bei der Mutter wohl an die Verlustangst, beim Stiefvater an die Nachsicht appelliert, wird offenbar besonders stark angesprochen durch "alles, was das Theater betraf". Theater und Theaterfeuilletonismus (ebd.: 68) werden zu Stimuli für diese unterschiedlichen, auf Spaltung der Eltern bzw. der Familie ausgerichteten Interessen.

Diese Entwicklung löst schon wenige Jahre nach der neuerlichen Eheschließung ein "Nervenfieber" des Sohnes aus, in dessen Mittelpunkt wiederum der Stimulus Theater steht: "Eine noch schlimmere Wirkung auf meine Phantasie hatte ein Vorfall, der sich in München ereignete, als bei einer Künstlerkneipe mehrere Akademieschüler, als Eskimos verkleidet, einer Kerze nahegekommen waren, Feuer gefangen hatten und elend verbrannten, während das Fest fröhlich weiterdauerte. Ich erkrankte an einem Nervenfieber und blieb seither, ohnehin nicht allzu kräftig, empfänglich für alle Kinderkrankheiten" (ebd.: 40). Abgesehen vom Freudschen Lapsus "Kinderkrankheiten", der relativ eindeutig die eigene Rolle und die Mutter als Ziel der Krank-

heit anspricht, enthält die Angst eine eindeutige sozialtechnische Botschaft an die Mutter: als "Künstler" bei einer Theatervorstellung zu sterben, verweist auf den Vater und dessen Schicksal, das nun vermeintlich auch dem Sohn bevorstehe, weil dieser "zweifelloos diese Neigung geerbt hatte ..." (ebd.: 68).

Der Vater als Ideal des Schriftstellers und Künstlers, der sich "aus ärmlichen Verhältnissen mit großem Fleiß emporgearbeitet, in Berlin studiert und als begabter Musiker auch das Konservatorium besucht ..." (ebd.: 22), der "Bücher zur Goetheliteratur und zur deutschen Theatergeschichte" (ebd.: 22) verfaßt hat, wird nun dem vermeintlich bürokratischen Stiefvater, der eine Professur für Neuere Literaturgeschichte in München bekleidet, rhetorisch gegenübergestellt. Ein Schema, das wiederum nur dann sozialpolitischen Sinn ergibt, wenn sich in der Antinomie der Ehegatten nun die Konkurrenz zwischen Stiefsohn und Stiefvater um die Liebe der Mutter widerspiegelt.

/ Konformität als sozialtechnische Strategie /

Aus dem Versuch, die Mutter als erotisches Objekt langfristig an sich zu binden, erklärt sich nun auch die formelle Konformität gegenüber dem Stiefvater: in seinen sozialpolitischen Interessen steht er diesem in seiner Liebe zum 'Theater' zwar als Konkurrent um die Mutter gegenüber, andererseits verbessert jedoch die 'Hilfe' des Stiefvaters seine Konkurrenzposition, weil er mithilfe des vermittelten Wissens in der Lage ist, sich eine vermeintlich freie 'humanistische Bildung' anzueignen. Als 'Leistung' wird auch diese Unterstützung des Stiefvaters entsprechend anerkannt: Bernays habe nach der erneuten Heirat seiner Mutter sein "Vertrauen" gewonnen, weil er ihm "ein getreuer Lehrer und Ratgeber wurde, dessen Einfluß auf (seine) geistige Ausbildung er viel zu verdanken habe" (ebd.: 9). In diesem Sinne ist das Ziel dieser 'Bildung' nur scheinbar 'der Gelehrte' als ein gemeinsames (ebd.: 23); die 'Bildung',

die der Stiefvater vermittelt, verbessert seine Konkurrenzsituation auch dadurch, daß sie ihn in die Lage versetzt den leiblichen Vater bzw. die vermeintlich gemeinsame Erinnerung an ihn als 'Gegenstand' der Vergangenheit mit der Mutter noch glaubwürdiger zu rekonstruieren und nachzuahmen. Gymnasial- und Universitätsbildung gelten dem späten Bildungsbürgertum zudem als allgemeine Voraussetzungen kommunikativer Kompetenz überhaupt (98). "Wer mit dem Reifezeugnis aus dem Gymnasium kam, dem stand jede Laufbahn offen ..." (ebd.: 66), also auch die des eigenen Vaters: die Laufbahn des Feuilletonisten und Redakteurs.

'Bildungserwerb' als Erwerb sozialtechnischer Kompetenz ist demnach zunächst gebunden an ein gewisses Maß an Konformität und Anpassung gegenüber den Vermittlern und 'Besitzern' solcher 'Bildung'. "Nach und nach begann sich diese im ständigen Umgange mit meinem Stiefvater Bernays und der erwachenden, rasch zunehmenden Aufmerksamkeit für seine Rede bei Tische gebildete Erziehung sehr vorteilhaft anzuzeigen" (ebd.: 29). Am Abend nimmt er an den "Vorlesungen" teil, die der Stiefvater im eigenen Hause abhält (ebd.: 30). Er gesteht zu, daß "man ... Bernays mit Recht als den letzten großen deutschen Polyhistor neben Jakob Burckhardt" (ebd.: 30) bezeichnet. Diese Angewiesenheit auf 'Vermittlung' von 'Bildung' führt offenbar im Vermittlungszeitraum selbst auch zu einer Art Handlungshemmung (99), zu einer Transzendierung der bestehenden Konflikte ins Feudal-utopische. Argumentativer Mittelpunkt dieser, de facto auf individuelle Konkurrenzsituation und gesellschaftliche Partizipation ausgerichtete Handlungsstrategie ist eine historistische Perspektive, die Uhde-Bernays bereits während seiner Schulzeit als bildungspolitischen Verhaltenskodex formuliert: "Ein edler Preis stand leuchtend vor unseren Augen. Wir alle wollten bescheidene und stille Anwärter der Schönheit sein, im Leben und bei unserer Arbeit, hingegeben der immer mächtigeren Einfluß auf unsere Entwicklung gewinnenden schöpferischen Gewalt Goethes.... Wir wollten Aristokraten des Geistes sein, und unsere letzte und höchste Weisheit erkannten wir... in der Forderung, 'sich selbst auszu-

leben, die reiche Fülle unserer Gaben in einem schönen Wechsel von Genuß und Tat harmonisch zu entfalten, in gelassener Sicherheit erhaben über allem äußeren Zufall das Leben zu einem Kunstwerk zu gestalten'. Dafür schienen uns alle Voraussetzungen vorhanden zu sein" (ebd.: 65).

/ Die ästhetische Bildung als Medium der 'Individualität' /

Doch schon früh provozierte "die strenge Bevormundung Widerspruch und Kritik, die ich selten laut aussprach, um sie für mich allein, prüfend, wägend und bestimmend gelten zu lassen..." (ebd.: 27). Diese 'stille' Kritik des Sohnes bzw. Stiefsohnes entsteht offenbar in dem Zeitraum kurz nach der Heirat. Innerhalb der humanistischen Bildung bekommt die Musik dann einen zentralen Stellenwert: sie bildet in der Folgezeit zusammen mit dem Interesse am Theater und an der bildenden Kunst den Kern der 'individualistischen' und vermeintlich autoritätsfreien Bildungsauffassung. Die ästhetische Bildung wird zum Medium scheinbar autonomer Individualität und zur rhetorischen Antinomie gelehrter Bildung. Den Hintergrund dieses Bildungsschismas bildet wiederum sozialtechnisches Interesse: Musik gilt als Erinnerungsbestandteil dessen, was als "Paradies" in früher Kindheit "versunken" ist. So sind die ersten Erinnerungen an den leiblichen Vater verknüpft mit den "ständigen Mahnungen zu möglichster Ruhe, die häufigen Abweisungen, wenn ich zu ihm zu gehen, mir auf dem Klavier von ihm etwas vorspielen zu lassen begehrte, warfen dunkle Schatten auf meine ersten Jahre" (ebd.: 7). Die Verweigerung von Musik ist Teil der Verweigerung des Zugangs zum Vater und es liegt nahe anzunehmen, daß diese Zugangsverweigerung wiederum wesentlich von der Mutter ausgegangen war.

Dieser Appell an die Mutter, nachholen zu dürfen, was er durch den Tod des Vaters versäumt und schmerzlich vermißt zu haben glaubt, führt bereits kurz nach der Heirat dazu, daß der Sohn

wie der leibliche Vater Klavierspielen lernt. "Vor meiner Erkrankung hatte ein systematischer Unterricht bereits begonnen. Mein Lehrer, der als Schüler Liszts erwähnte Berthold Kellermann, empfand an meinem Eifer und meinen Fortschritten eine große Genugtuung, und ich gewann auch ihn lieb, als er mir an einfachen Beispielen die Anfänge der Harmonielehre erklärte" (ebd.: 85). Der Vater war offenbar selbst ein Schüler von Franz Liszt gewesen, zudem ein Schüler mit dem "weichsten Anschlag", an den sich sein Lehrer Liszt erinnern zu können glaubte (ebd.: 83).

Die musische Bildung und hier insbesondere die musikalische Bildung erscheinen als Kern des väterlichen Wesens, der Vater wird nicht mehr primär als Wissenschaftler und Verwalter, sondern als 'Künstler' und als Vertreter einer 'edlen' Bildung definiert. Dieses zentrale Bildungsinteresse nimmt er im Sinne der Rekonstruktion des eigenen Vaters auch für sich selbst in Anspruch: "In trüben Zeiten ist diese Freude an der Musik, gelegentlich überschäumend und mein ganzes inneres Dasein beherrschend, zu anderen Zeiten bis zur Abkehr zurückgedrängt, endlich alle Beziehungen zu der bildenden Kunst mit wenigen Ausnahmen übertreffend, mein letzter einziger Halt geblieben. Daß die körperliche Behinderung mir nicht gestattet hat, Musiker zu werden, habe ich mit zunehmendem Alter immer schmerzlicher beklagt" (ebd.: 85). Mit dem Stichwort der "körperlichen Behinderung" ist möglicherweise das bereits zitierte "Nervenfieber" umschrieben. Auch hier ist es also der enge Zusammenhang von Musik bzw. 'edler' Bildung und dem Tod des Vaters, ein Zusammenhang, der wiederum der Mutter gegenüber die Möglichkeit suggeriert, der Sohn könne das Schicksal des Vaters erleiden. Das musikalische Interesse ist in diesem Sinne als unmittelbarer 'Hilfe'-Appell an die Mutter zu interpretieren und es entspricht der Logik des neurotischen Verhaltens bzw. dieser spezifischen Mutter-Kind-Interaktion, daß diesem Hilfeappell eine psychische Krise folgt, in der das musikalische Interesse kurzfristig zurückgedrängt wird: "Die mir auferlegte Entsagung während meiner Rekonvaleszenz ist mir schwer geworden, für mehrere Jahre blieb ich allen

musikalischen Veranstaltungen fern" (ebd.: 85). Im Appell an die Mutter steckt in paradoxer Form auch die Drohung 'Tod': vermittelt im scheinbar lebensfreudigen Symbol 'Musik'. Nach der 'Krankheit' bzw. dem "Nervenfieber" bleibt der "Blüthnerflügel" des Vaters, "an dem ich niemals stand, ohne an ihn zu denken" (ebd.: 26), vielleicht das wichtigste Krisensymbol für Uhde-Bernays. Die Folgezeit der "Rekonvaleszenz" nutzt er in verstärktem Maße dazu, seine musikalische Bildung passiv zu erweitern: "Den Konzerten habe ich meiner Erkrankung wegen nicht beigewohnt. Erst von meinem sechzehnten Jahre an versäumte ich keinen Abend der Musikalischen Akademie, und im Verlaufe meiner letzten Schuljahre verging keine Woche, in der ich nicht im Theater oder im Konzertsaal zu finden war" (ebd.: 89). Im Hinblick auf das sozialpolitische Interesse bedeutet diese Aussage die konsequente Fortführung des Nachahmungsverhaltens bzw. der Bemühungen, die Mutter durch 'Erinnerungen' an sich zu binden.

/ Die Mutter als Vertreterin der Bildungsautorität /

In diesem Sinne ist auch sein Wunsch, "Literaturgeschichte zu studieren" und in Frankreich als "freier Schriftsteller" tätig zu werden (ebd.: 113), nur vor dem Hintergrund dieser Nachahmungsentwicklung zu verstehen. Ein Interesse, das nun allerdings mit "großer Härte" von den Eltern unterdrückt wird: "Meine Eltern waren sich einig, daß ich in Deutschland bleiben, mich der Jurisprudenz widmen und die Beziehungen zu den Inhabern eines Hamburger Bankhauses ... benutzen sollte, aber meine privaten Neigungen nicht aufzugeben brauche" (ebd.: 114). Federführend in dieser Entscheidung ist scheinbar die "Autorität" des Stiefvaters: "Infolge seiner Eigenschaft, keinen Widerspruch zu dulden und auf Gegengründe nicht einzugehen, entstanden Auseinandersetzungen, bei welchen ich im Nachteil blieb" (ebd.: 113).

Der Einfluß der Mutter auf diese Entscheidung wird nicht aus-

drücklich hervorgehoben, lediglich der Hinweis darauf, daß sich die Eltern "einig" gewesen seien, deutet ihre Rolle an. Sie hat sich damit selbst zu einer Vertreterin des Bildungspragmatismus, des bildungsbürgerlichen Sekuritätsdenkens (100) entwickelt. Die Botschaft, die in dieser 'Einigkeit' vermittelt wird, besagt nicht nur, daß sich die Mutter dem Stiefvater - seinem Konkurrenten - unterordnet; sie impliziert insbesondere, daß die Mutter ihn in dieser für ihn so wichtigen sozialpolitischen Situation im Stich läßt und die 'Partei' wechselt. Dieser Wechsel ihrer Einstellung wird erst dann drastisch sichtbar, als der Stiefvater 1897 stirbt: sie selbst verwaltet nun die ideellen und materiellen Interessen des Stiefvaters loyal weiter, der "Karlsruher Hausstand blieb noch auf sieben Jahre unverändert" (ebd.: 143). Im übrigen besteht sie auch nach dem Tod des Stiefvaters noch weiter darauf, daß der Sohn das "juristische Doktorexamen" besteht (ebd.: 144). Das Nachahmungsverbot beginnt sich nach dem Tod des Stiefvaters zu lockern, weil das familiäre Rollenschema von dem der Konflikt aufrechterhalten wurde, in dieser Schärfe nun nicht mehr existiert. Mit dem Tod des Stiefvaters verschwindet nun auch die Bildungsautorität in ihrer patriarchalischen Unmittelbarkeit. Andererseits jedoch wird durch den Einstellungswechsel der Mutter und ihre Rollenübernahme die Konkurrentenrolle als solche illusorisch. Die Mutter, die nun ihrerseits "Autorität" im sozialpolitischen System 'Familie' geworden ist, hat in der Auseinandersetzung um die Nachahmung des Vaters nun klar Stellung bezogen: sie lehnt diese Nachahmung ab und sie muß sie in grunde zu ihrem eigenen Schutz ablehnen. Damit macht sie sich freilich als ideales Ziel, d.h. als Geliebte und 'Mutter' obsolet, indem sie den Sohn nicht nur in einer kritischen Situation verläßt, sondern aus seiner Perspektive nun für dessen 'Einsamkeit' verantwortlich wird. Diese Zurückweisung durch die Mutter bewirkt als Reaktion nun einerseits, daß der Sohn das Studium der Rechtswissenschaften ohne Abschluß aufgibt und auf diese Weise nachträglich die "Autorität" des Stiefvaters unterläuft, daß er aber andererseits nun gezwungen ist, auf sein familiäres Handlungsziel, die

Mutter, zu verzichten, weil sie ihn ausdrücklich in seiner Handlungsorientierung zurückgewiesen hat. Obwohl die Formulierung gewagt erscheint, drängt sich der Eindruck auf, er habe seine Mutter nun als 'geliebte' Mutter verloren, als handle er in der Folgezeit wie ein enttäuschter Liebhaber. Das bedeutet aber keineswegs, daß er seine Handlungsorientierung als ideales Ziel aufgibt, sondern es bedeutet, daß er nun seine 'Liebe' dazu verwendet, das Ideal 'Geliebte' durch eine Art interaktive Zwangsverpflichtung aufrechtzuerhalten: die Verlassenheit, die durch die Zurückweisung entstanden ist, wird nun idealisiert in der Absicht, nun die Mutter auf die Rolle derjenigen, die ihn verlassen hat, verpflichten zu können. Der Beziehungskonflikt wird funktionalisiert, das Ideal selbst entfernt sich als eine Art technischer Interpretation immer weiter von seiner faktisch vorhandenen, sozialpolitischen Wirklichkeit. So reagiert er zunächst mit dem ausgeprägten "Wunsch nach Einsamkeit" (ebd.: 146), den er sich in ausgedehnten Bergwanderungen erfüllt. In dieser spezifischen Form von "Einsamkeit" bzw. Verlassenheit geht dann sein Entschluß hervor, das juristische Studium endgültig aufzugeben. "Meinen Bergen verdanke ich meine schriftstellerische Berufung. Ihr stiller Segen hat auf meiner Laufbahn geruht, die anfangs in bedenklichem Durcheinander des Weges nicht kundig war, dann aber organisch und natürlich die ihr gemäße Entwicklung nahm. Dieser Einfluß war auf die Ausbildung meiner Persönlichkeit war entscheidend. Meine Jugendarbeit über das "Parzinn in den Lechtaler Alpen", brachte mir eine Anerkennung, die ich weit höher anschlage als alle äußeren Ehren und Auszeichnungen, die ich erreichte, und alle Erfolge, die meinen literarischen und kunstwissenschaftlichen Schriften beschieden waren" (ebd.: 170). Das internalisierte Ideal und sein idealisiertes Ziel gewinnen nun eine neue Qualität: die "Berge" als Ort des Ausgestoßenseins werden zum Vorwand für seine "Berufung" zum freien Schriftsteller, zur Ursache der Nachahmung des Vaters. Der Rückzug in die 'Verlassenheit' wird als sozialtechnische Institution zur Daueranklage gegenüber der Mutter.

3.2 Die "gute alte Zeit"

/ Die Berge als Ort der 'Gefahr' für die Mutter-Sohn-
Beziehung /

Der Hinweis auf das Natursymbol "Berge" als Ursache für die Berufsentscheidung impliziert zunächst nur die konsequente Fortführung des Versuchs, die Mutter an sich zu binden. Kennzeichnend für die Leidenschaft des Hochgebirgswanderns und Bergsteigens ist gerade die außerordentliche Gefahr, in die ein Bergsteiger sich begibt. Dieser Umstand wird von Uhde-Bernays, dem 'Sohn', als Besonderheit hervorgehoben: "Wenn zu den normalen Umständen aber noch besondere Anlässe treten, die jene Schwierigkeiten verdoppeln - Unbilden der Witterung oder Bedrohungen durch Lawinenen und Steinschlag, dann erst, behaupten weise Ratgeber, bewähre der echte Bergsteiger seine Erfahrung. Oftmals habe ich das selbst erprobt: wer einmal im Toben des Schneesturms mit mühsamen Stufenschlägen seinen Weg Meter für Meter in stundenlanger Not zu suchen gezwungen war, oder im Blitz und Donner der in der Höhe mit unheimlicher Gewalt ausbrechenden Gewitter sich schutzlos an kleiner Felsenkante halten mußte, hat erkannt, daß die Götter der Berge nicht immer gütig sind ..." (Uhde-Bernays 1947: 148). Auch dieses melodramatische Todesszenario stellt mit der potentiellen Gefahr eines Absturzes für die Mutter einen Grund zur "Sorge" dar, das Thema "Berge" insgesamt appelliert also wiederum an mütterliches Sorgeverhalten. Ein Unfall in den Bergen kann die Beziehung zwischen Mutter und Sohn unmittelbar und quasi schicksalhaft beenden. In diesem Sinne ist auch der Hinweis auf die "Götter" als Ausdruck der naturhaften Schicksalhaftigkeit zu verstehen. Das Gelingen eines Auf- oder Abstiegs hängt letztlich von ihnen bzw. von der Naturgewalt Wetter ab. Die 'Schicksalhaftigkeit' solcher 'Naturerscheinungen' negiert damit auch den Einfluß und das hohe Maß an Verfügbarkeit von 'Gefahr', dem sich der Sohn selbst aussetzt. Daß dieser Wage-

mut jedoch keineswegs in selbstmörderischer Absicht gegen sich selbst, sondern gegen die Mutter und andere gerichtet ist, zeigt die Form der autobiographischen Rechtfertigung nach einem aufsehenerregenden Bergunfall, an dem er unmittelbar beteiligt ist. "Meine Mutter und meine Freunde waren durch die Nachrichten sehr erschreckt. Heftige Vorwürfe blieben nicht aus, die mich des Leichtsinns und der Waghalsigkeit beschuldigten. Diesem Tadel gegenüber konnte ich auf das Zusammentreffen unglücklicher Zufälle hinweisen und auf meine zweimaligen Warnungen. Aber meine Leidenschaft war gedämpft. Daß meine Nerven strengen Anforderungen nicht mehr genügten, mußte ich zu meinem Leidwesen im Herbst im Lechtal feststellen" (ebd.: 166). Freilich wird in der Drohung der gewaltsamen Aufkündigung der gemeinsamen Beziehung auch das letzte verfügbare Mittel eingesetzt: in der Art des "russischen Rouletts" wird - zumindest dem äußeren Anschein nach - die Beziehung als solche einem 'schicksalhaften' Zufall ausgesetzt.

/ Die "Berge" als Ort der "Einsamkeit" /

Eine andere Funktion des Interaktionssymbols "Berge" erscheint nun, nachdem die Mutter als konkretes Handlungsziel nicht mehr unmittelbar zur Verfügung steht, wesentlich bedeutsamer: die "Einsamkeit" bzw. 'Verlassenheit' in den Bergen gerinnt zur Ersatzbildung, zum Selbstbild der eigenen Rolle in der Familie. "Berge" als Interaktionssymbol meint dann das Selbstbild des enttäuschten Liebhabers, verlassen in einer rauen, unwirtlichen Umwelt, in die ihn die "Leidenschaft" hineingezogen hat. Als Interaktionssymbol ist es auch das auf das eigene Selbstmitleid gerichtete Resümee der Sozialbeziehung, ein Resümee, das letztlich wiederum in einem Vorwurf gegen die Mutter gipfelt: "Zu dem Freiheitsdrange, der meines Wesens eigentlichen Kern bildet, gesellte sich die machtvolle Aufnahme der Schönheit der Natur, die sich im Hochgebirge in eigenartiger empfindungsvoller Pracht und Größe zeigt ... Dieses

Gefühl, das schon den kleinen Knaben an den Ufern der Schweizer Seen beherrschte, den Jüngling zu seinen ersten Wanderungen in Oberbayern veranlaßte, war nicht ohne Mitwirkung von Erfahrungen, die sich frühzeitig verdüsternd über die letzten Jahre meiner Schulzeit legten, dem immer eindringlicher aus meiner finsternen Zerissenheit aufsteigenden Wunsche nach Einsamkeit als einem entscheidenden Zuge meiner Entwicklung beigegeben. Fern dem Treiben der Menschen hinwegblicken zu können über die ewig gleichbleibende Erhabenheit der Erscheinungen, in einem Wertherischen Idealismus zu sinnem, zu träumen und zu schwärmen, war auch mir Bedürfnis und Befreiung. Ich war aufgewachsen ohne Geschwister, in der Schule bei allem herzlichen Bestreben, einen verständnisvollen Freund zu finden, von den wenigen Gefährten, denen ich näher kam, doch immer durch eine Grenze besorgter Scheu getrennt, im Elternhause allzu beengt von der Überzeugung eines Fremdseins" (ebd.: 146). Was zunächst "Zuflucht" (ebd.: 147) ist, wird nun zusätzlich auch als selbstgewähltes Asyl des Verlassenen, auch als "Heimat" akzeptiert, als soziales Schicksal, in dem er seinen "Frieden" (ebd.: 147) und sein Selbstvertrauen wiederfindet. "Wer ein echter Bergsteiger ist, der hat in den Bergen irgendwo seine zweite Heimat. Dort kennt er Weg und Steg, jeder Gipfel ist ihm ein vertrauter Freund, die Bäume des Waldes, die Wasser des Alpenbaches rauschen ihm eine längst gewohnte Melodie" (ebd.: 145).

Freud hat darauf hingewiesen, daß es sich bei Ersatzbildung in der Regel um die "verkappte Erfüllung verdrängter Wünsche" (Freud 1920: 36) handelt. Um den Wunsch zu demaskieren, ist allerdings zu berücksichtigen, daß das, was die Beziehung zur Mutter im Kern ausmacht, nicht "Liebe" im Sinne von Zuneigung ist, sondern, ganz im Sinne der beschriebenen Veränderungen, der Versuch, die Mutter gegen ihren Willen an sich zu binden. Auch die Ursache dieses Versuchs ist nichtsdestoweniger die gleiche geblieben: die Angst um ihren Verlust bestimmt primär sein 'soziales' Handeln. Die Todesdrohung, die im Naturraum "Berge" transportiert wird, ist demnach Ausdruck der Hoffnung durchaus einseitiger Herrschaft und geht über die reine Angst

um ihren Verlust hinaus. Das Symbol "Einsamkeit" bzw. 'Verlassenheit in den Bergen', hat als Resümee demnach eine doppelte sozialpolitische bzw. sozialtechnische Funktion: es schreibt einerseits die 'Schuld' der Mutter bzw. die Realität und vermeintliche Berechtigung seiner eigenen Angstvorstellung fest; andererseits dient sie dieser Angst als Legitimationsgrundlage, indem sie der Geschichte der Beziehung eine gewisse Schicksalhaftigkeit in der Art einer self-fulfilling-prophecy unterstellt. Freilich hat auch diese 'Angst' nur instrumentellen Charakter: mit ihrer Hilfe soll die patriarchalische Rollendominanz des Sohnes gegenüber der Mutter wiederhergestellt bzw. aufrechterhalten werden.

/ die "Einsamkeit" als Ort der Erinnerung /

Die Erinnerung, der Blick zurück bestätigt nun das 'Schicksal' seiner Einsamkeit. Die Erinnerung wird zum psychischen Haltegriff der sozialpolitischen Logik und die Zeit der Einsamkeit erscheint als Zeit der Verwirklichung von "Individualität" und 'Persönlichkeit'. Aus der Vergangenheit werden besonders diejenigen Anteile 'erinnert', die zur Ausprägung seines 'Eigenlebens' beigetragen haben. Die Entstehung dieses Eigenlebens wird dabei vom Interpreten bereits aus seiner frühen Kindheit abgeleitet: "Als einziges Kind, sorglich behütet, verwöhnt ... hatte ich mir ein Eigenleben neben Eltern und Diensthofen geschaffen, das von der herrlichen Natur grundsätzlich bestimmt war, in der ich aufwuchs" (Uhde-Bernays 1947: 7). Auch die frühe Schulzeit bzw. besonders die Zeit nach seiner 'Krankheit', in der sich ihm seine Mutter in besonderem Maße zuwendet, wird als wichtiger Entwicklungsschritt zum "Eigenleben" begriffen. Es ist die Zeit, in der "Widerspruch und Kritik" (ebd.: 27) sich gegen seinen Stiefvater zu richten beginnen: "So hat es damals im alten München ausgesehen, vor mehr als sechzig Jahren, als ich meinen Schulranzen täglich durch den Hofgarten zum Wilhelmsgymnasium und nach dem Unter-

richt auf dem Umwege durch die Maximilianstraße wieder heim trug. Das Gefühl eines Wohlbehagens, dessen Erinnerung sich in treue Dankbarkeit wandelt, muß mich als heranwachsenden Knaben ergriffen haben. Nach dem trauervollen Verluste des Vaters in früher Kindheit klammerte ich mich an die kleinen und großen Erlebnisse, die mir in München beschieden waren, und fand in ihnen eine neue, dauerhafte Heimat. Sonst würde kaum, bis in allen Einzelheiten, sich mir das Abbild jener längst dahingeschwundenen Vergangenheit so rein erhalten haben, zu der ich wie ein Flüchtling in meinen Gedanken immer wieder zurückkehre" (ebd.: 21). Dieses Fluchtverhalten in die Vergangenheit ist von Freud als symptomatisches Neuroseverhalten beschrieben worden: "Wir haben frühzeitig gehört", schreibt Freud, "daß der Neurotiker irgendwo in der Vergangenheit festhaftet; wir wissen jetzt, daß dies eine Periode seiner Vergangenheit ist, in welcher seine Libido die Befriedigung nicht vermißte, in der er glücklich war. Er sucht so lange in seiner Lebensgeschichte, bis er eine solche Zeit gefunden hat, und müßte er in seine Säuglingszeit zurückgehen, wie er sie erinnert oder nach späteren Anregungen vorstellt" (Freud 1969: 380). Es ist auch die Entwicklungsphase, in der offenbar die Bindung zur Mutter sehr eng ist, in der die 'Trauer' um den Vater als neurotisches Verhalten sozialtechnisch institutionalisiert wird. Er richtet sich seine "eigene Bibliothek" (Uhde-Bernays 1947: 26) ein, er eignet sich sein Zimmer als Handlungsraum seines "Eigenlebens" an: "Immerhin war es in aller Bescheidenheit und Beschränkung mein Zimmer, in dem ich mir wenigstens einbilden konnte, meine Geister nach meinem Willen zu regieren" (ebd.: 26).

Der Rekurs auf die "Berge", die "Einsamkeit" sind nur aus dieser entwicklungsgeschichtlichen Perspektive verständlich: jeder Rückzug aus dem Interaktionsverhältnis Mutter-Kind löst bei der Mutter verstärkte Zuwendung und "Sorge" aus und eröffnet in dieser konditionierten Form eine Möglichkeit zur Manipulation. Das Symbol "Berge" kann, sofern ein 'funktionierendes' Interaktionsmuster zugrundegelegt werden

kann, damit auch als sozialpolitisches Herrschaftssymbol verstanden werden, als sozialtechnisches Druckmittel gegen die Bildungsautorität der Mutter.

Die beständig stattfindende Interaktion zwischen Mutter und Sohn verhindert nicht, daß die Mutter bzw. das Interaktionsverhältnis zu ihr als Thema der Kommunikation verdrängt wird und daß es auch in den autobiographischen 'Erinnerungen' weitestgehend ungenannt bleibt. Die vermeintlich 'natürliche' Autorität der "Berge" wird der vom Stiefvater übernommenen Bildungsautorität der Mutter als eigener Bildungsanspruch gegenübergestellt: "So aber wurde ich, als heranwachsender Student, einem unmittelbaren erzieherischen Verhältnis und einem nützlichen bewegten Zustande entgegengeführt, dessen Vorzüge bald sichtbar wurden: durch zunehmende Unbedingtheit des Willens, durch beruhigende Zügelung der bisher unablässig schweifenden Phantasie, durch die nach und nach geschaffene Distanz zu Dingen und Menschen. Der Frieden des Hochgebirges erwies sich als der beste Lehrmeister der Bescheidenheit und Ehrfurcht, des Mutes und des Selbstvertrauens. In seiner kühlen reinen Luft streifte, was unter dunkler Verpuppung verborgen in mir lag, die Hüllen ab und wandte sich der Sonne zu" (ebd.: 147).

Die konsequente Fortsetzung seiner bisherigen sozialtechnischen, weil auf sozialpolitische Herrschaft ausgerichteten Interaktionsstrategie wird in dieser Äußerung in Formulierungen wie "zunehmende Unbedingtheit des Willens" evident. Entsprechend versteht er nun den Versuch, sich gegen die Naturgewalt der "Berge" durchzusetzen, emotional als Widerstand gegen jede Form von fremder Autorität. Ein "mir sonst ungewohnter Ehrgeiz" veranlaßte ihn, nunmehr vor "keinem Hindernis in Eis und Fels" mehr zurückzuweichen. Im Ziel "Sonne" deutet sich andererseits eine Transzendierung bzw. weitergehende Ersatzbildung des sozialen Interaktionspartners an und in der "nach und nach geschaffenen Distanz" zum sozialpolitischen Konflikt in der Familie entsteht eine neue religiös-ästhetische Autoritätsdimension 'kosmischer Ganzheit'. In der Suche nach solcher vergegenständlichter "Ganzheit"

dokumentiert sich so unterschiedliches: funktional ist es der Versuch, die Spaltung der Familie durch eine 'sozialtechnische' und bildungspolitisch dominante Interpretation aufzuheben, strukturell eröffnet diese neue "Ganzheit" nun eine umfassende Dimension der Legitimation des "Eigenlebens". Die Herkunft seiner 'schriftstellerischen' Existenz und seines sozial-technischen Verhaltens ist damit neu bestimmt: "Auf dem Umwege über den Alpinismus bin ich also Schriftsteller geworden" (ebd.: 165). Nicht die Nachahmung des Vaters, die Liebe zur Mutter, sondern die Liebe zu den Bergen entscheidet sein Schicksal. Mit der kosmopolitischen Versachlichung des sozialpolitischen Problems 'Familie' und den sozialtechnischen Implikationen verschwindet aber auch ein Teil des Sozialkontextes aus dem Bewußtsein.

/ Regressive Individualität als Mittel der Sozialpolitik /

In den 'frei' gewordenen 'Erinnerungen' wird nun besondere Aufmerksamkeit jenen Personen und Institutionen geschenkt, die dieses 'Eigenleben' bzw. die neurotische Regression akzeptieren oder fördern. Die gilt zunächst für den Bauernsohn Anderl: "Der Anderl ... war meine erste Liebe, ein Bauernsohn aus Miesbach. Waren meine Eltern eingeladen, rannte ich zu ihm, durfte auf den Pferden sitzen, lieb Anderl Bücher und suchte ihn zu bilden, indem ich ihm vorlas. Ihm zuerst habe ich meine kindlichen Kümernisse anvertraut und glaube, daß er mich trotz manchem Lächeln und Kopfschütteln gut verstanden hat. Einen anderen Freund besaß ich nicht .." (ebd.: 27).

Dieses Legitimationsinteresse gilt außerdem in besonderem Maße für das "Haus Seitz"; hier wird seine 'literarische' Bildung in ihrer 'Individualität' anerkannt. Die Mitglieder der Familie Seitz hören ihm zu, sie werden zu einer Art sekundärer Identifikations- und Sozialisationsinstanz: "Zum Münchner Theater und zur Musik hatte ich also die wohlthuende äußere und innere Beziehung erreicht. Zu der bildenden Kunst, die in

entscheidendem Maße mein Leben bestimmen sollte, fand ich den Weg nicht ohne Mühe und nicht ohne fremde Hilfe ... Weder mein Stiefvater noch meine Mutter besaßen ein näheres Verhältnis zu edlen Werken der Malerei und Plastik ... Der Anstoß kam von außen. ... Zu Anton Seitz, Wilhelms Vater, gekommen zu sein, bei dem ich mit einer Güte und Liebe aufgenommen wurde, die mein Elternhaus weit übertraf, halte ich für einen der schönsten Glücksfälle meines an solchen wahrlich nicht reichen Lebens" (ebd.: 99). Diese Aussage bestätigt nun nachträglich den Verlust an "Güte" und "Liebe", den er im Elternhaus insgesamt zu erfahren haben meint. In dem Maße wie sich die Mutter dem Stiefvater zuwendet, endet auch die 'freiwillige' Zuwendung ihm gegenüber und ist nur noch durch regressive 'Erinnerungen' an den Vater herstellbar. Anders im Hause Seitz: hier wird sein individuell-literarisches Verhalten uneingeschränkt anerkannt. Als Individuum steht er mit diesem Sozialkontext dem Anschein nach in Verbindung. Sein 'erinnertes' Wissen, d.h. seine Bildungskompetenz wird hier akzeptiert. Noch während seiner Gymnasialzeit wird er in einen Ferienaufenthalt zur Familie Seitz eingeladen, eine Einladung, die in der Folgezeit periodisch als Sommerferieneinladung wiederholt und wahrgenommen wird. "Diese Zeit auf dem Seitzenberg in Roth bedeutet die erfreulichste Erinnerung meines Lebens. Über jenen Augustwochen lag immer ein lichter Schein gemäßigt, in gehörigen Schranken gehaltener Daseinsfreude ... Onkel Toni und Tante Marie, so wurden sie von uns Jungen genannt. Beide kleine muntere schlichte natürliche Menschen, wie deren viele im damaligen alten München lebten. Onkel Toni wurde geduzt, geliebt und wegen seiner künstlerischen Anregungen, die er uns als angesehener Genremaler innerhalb und außerhalb seines Ateliers gab, auch wegen seiner Erzählungen und Anekdoten hoch geschätzt. Er war uns ein älterer Gefährte, der manchen Schabernack trieb und hinnahm. ... Onkel Toni war ein Original. Mehr noch, er war als Charakter und als Künstler eine selbständige Persönlichkeit" (ebd.: 102). Gemeinsame Handlungsbasis zwischen Uhde-Bernays und der Familie Seitz ist die "idyllische Natur" der Bergwanderungen und die klassische

Theaterliteratur: "Dann mußte ich eine Stunde oder länger vorlesen. Ruhe im Hause und außerhalb, ... Schweigen und Aufmerksamkeit bei allen Zuhörern. Es dünkt mich wie ein Märchen, wenn ich schreibe, daß ich, teilweise auswendig, den Faust und die Elegien Goethes, Tasso, manches aus Shakespeare, Don Carlos, den Prinzen von Homburg vorgetragen habe, - einem Auditorium, das bis auf die beiden Alten zwischen sechzehn und zwanzig Jahren zählte" (ebd.: 104).

/ Das "Original" als sozialpolitische Rolle /

Seine Liebe zum Theater und seine Bewunderung der Natur werden von den Mitgliedern der Familie Seitz als Liebe zur Kunst verstanden und nicht als funktionales Handeln im sozialpolitischen Kontext. Dieses spezifische Verständnis resultiert offenbar aus der Struktur dieses familiären Kontextes selbst.

Charakteristisch für die sozialpolitische Ordnung dieser Familie ist ihre eigenartige Gespaltenheit: Onkel Toni in der Rolle des jugendlich gebliebenen Individualisten, Tante Marie in der Rolle der mütterlich sorgenden Hausfrau. Gerade in dieser Form aber repräsentiert sie für Unde-Bernays das Ideal einer 'besorgten Mutter'. "Tante Marie war Respektsperson, die für ... Jünglinge und Mädchen, und ihre Sorgen ... volles Verständnis besaß ..." (ebd.: 102).

Die Rolle des Malers Wilhelm Seitz dagegen gleicht eher einer 'Sohn'- als einer Familienvaterrolle. Er ist charakterisiert durch "Originalität", einer Sonderform individueller Autonomie. In der Ehe und dem Anschein nach auch in der Gesellschaft verwirklicht Onkel Toni als "Künstler" und "Charakter" seine Individualität in der Form eines ausgeprägten Eigenlebens. Dieses Eigenleben dokumentiert sich bereits in seiner unkonventionellen äußeren Erscheinungsweise: "Im ständigen Kampf gegen die Fliegen trug er einen Hut, einen schmutzigen steifen Filzhut, der zu seinen aus den ältesten Anzügen nicht ohne Eigenwillen herausgesuchten Jacken und Beinkleidern

vortrefflich paßte. Diesen Hut etwas nach hinten geschoben, so daß man die edel gebildete Stirn sah, ... die Zigarre immer in Brand, .. so steht Onkel Toni deutlich vor mir" (ebd.: 103). Im Hinweis auf seine "edel gebildete Stirn" ist indirekt seine "edle Bildung" angedeutet. Grundlage seiner edlen Bildung sind seine Geschichten, Anekdoten und 'Erinnerungen'.

"Unerschöpflich frisch zeigt er sich in den Abendstunden, bei der Unterhaltung über künstlerische Fragen und Erfahrungen, die er meist mit einer kleinen Geschichte abschloß, einerlei ob er den Beifall seiner an diese Neckereien gewöhnten Gattin erntete oder nicht" (ebd.: 103). Der Hinweis darauf, daß seine Frau diese Geschichten partiell mißbilligt, ohne sie unterbinden zu können, signalisiert die sozialtechnische Bedeutung dieser scheinbar so harmlosen 'Geschichten'. Sie dienen ihm als 'literarische' Staffage einer 'eigenen Welt', die dann einen besonderen familiären Rückzugsraum konstituiert. "Onkel Toni hatte sich ein Blockhaus, mit Klematis und einer stolz aufgerichteten Passionsblume umwachsen, ... gebaut und durfte morgens bei seiner Arbeit nicht gestört werden" (ebd.: 105). In dieser sozialpolitischen Konstruktion des introvertierten Einsiedlers', der selbsttätig in den Dialog mit seiner eigenen Vergangenheit getreten ist, erkennt sich Uhde-Bernays dann wieder: "Seine Eigenheiten waren in Wirklichkeit Reflexe tiefer innerer Eigenschaften. Wenn an warmen Sommerabenden im Freien gegessen wurde ... das Geläut der Glocken über die Felder klang, legte der alte Mann die Hände zusammen und horchte, die Augen träumend in die Weite gerichtet. Wehe dem, der da gewagt hätte, die heilige Stimmung zu stören ... Und eine besondere Rührung ergriff ihn, wenn vorgelesen wurde" (ebd.: 103).

Die Ehefrau des Malers akzeptierte dieses Eigenleben ihres Ehegatten nicht zuletzt deshalb, weil er offenbar als "angesehener Genremaler", als eine Art Geschichtenerzähler der Leinwand, von einem Teil der Gesellschaft beruflich anerkannt scheint. Diese traditionelle Familienrollenteilung, die die Ehefrau in den Versorgungsbereich verweist, läßt ihn qua Bildungsautorität für seinen Interpreten Identifikationsinstanz werden. Seine 'Geschichten' bestimmen den Ablauf in der Familie

und deren Umkreis und nur "hie und da schien er unseres Beifalls zu bedürfen" (ebd.: 105). Die Vergangenheit hat sich bei und um ihn als "heilige Stimmung" in Form dieser Geschichten verselbständigt, die Innenwelt der 'Erinnerungen' bestimmt den äußeren Ablauf in der Familie, die Regression ist sozialpolitische Idylle geworden.

/ Das "Original" als 'historisches' Faktum /

Die zentrale These dieses künstlerischen Ideals bildet dabei die Behauptung von der 'Unabhängigkeit' und 'Autonomie' des Originals als Geschichtenerzähler. Die 'Geschichten', 'Erinnerungen' oder "Anekdoten" bestimmen seine Wirklichkeit und die seiner mittelbaren und unmittelbaren Umwelt. Diese Eigenschaft scheint auch den Münchner Maler Carl Spitzweg auszuzeichnen, den Uhde-Bernays bereits in den 'Erinnerungen' seines Vor-Bildes Wilhelm Seitz vorfindet. Er übernimmt damit eine bereits vorhandene Identifikationsbeziehung: "Onkel Tonis Lieblinge waren Spitzweg, mit dem er im gleichen Atelierhause der Schillerstraße gewohnt hatte ..." (ebd.: 103). So bietet sich 'Spitzweg' als Identifikationsfigur aus den künstlerischen 'Erinnerungen' des Malers Wilhelm Seitz und der "Zeit am Seitzenberg" in Roth an.

Daß diese Identifikationsfigur allerdings von Uhde-Bernays übernommen wird, ist in der biographischen Struktur dieses Leitbildes begründet. In 'Spitzweg' wird technisch-interpretativ fortgeführt, was im Selbstbild des Interpreten und im Vorbild des "Onkel Toni" biographisch bereits angelegt ist. Im wesentlichen sind es drei Entwicklungsmomente, die diesen biographischen Typus auszeichnen: er sammelt seine 'Erinnerungen' in der Form von Kunstwerken, sein Werk ist daher Ausdruck seiner Biographie und begründet letztlich damit seine Unabhängigkeit und Freiheit. Sofern schließlich auch in Spitzwegs Entwurf die 'geliebte' Clara Lechner Teil seiner 'Erinnerungen' wird, Teil seiner Geschichten also, kehrt sich

die sozialpolitische Logik um: der entwicklungsgeschichtliche Ausgangspunkt der Regression wird zu einem ihrer erzählerischen Motive. Damit stellt die Spitzweginterpretation von Uhde-Bernays des Jahres 1908 und der folgenden Jahre einerseits eine interpretative Verallgemeinerung des "Onkel Toni", andererseits aber die retrospektive Legitimation der eigenen Entwicklungsgeschichte dar.

Strukturelles Mittel dieser Selbstdarstellung als 'Verwalter' der eigenen Vergangenheit ist die biographisch-individuelle Kunsterfahrung, die sich dem Anschein nach in der 'Geschichte' der 'Kunst' objektivieren läßt. Sie erlaubt, so scheint es, nicht nur die 'objektive' Thematisierung und Ordnung der Innenwelt des 'Künstlers', sondern auch die erfolgreiche technisch-interpretative Etablierung des Originals in der historischen 'Wissenschaft'. Spitzwegs "Originalität" scheint dann nicht nur die Möglichkeit eines eigenen Stils, einer eigenen künstlerischen Ausdrucksweise, sondern durch diese auch die Möglichkeit einer repräsentativen Bildungsbiographie zu begründen. In dieser Interpretation wird freilich auch die bildungsbürgerliche Akzeptanz Spitzwegscher Bildwelten als eine Form 'politischer' Akzeptanz fraglos unterstellt.

IV. Originalität und Gemütlichkeit - Zur gesellschaftlichen Doppelfunktion des bildungsbürgerlichen Humorbegriffs

4.1 Meister Spitzweg: 'Erinnerung' als Geschichte

/ "Humor" als 'Bildungsfreiheit' /

Konstitutives Kriterium des Eigenlebens von "Onkel Toni" ist seine Fähigkeit, "Geschichten" zu erzählen. Als Geschichten-erzähler verschafft er sich die Sympathien seiner jugendlichen Zuhörer, den Freiraum gegenüber seiner Frau und die gesellschaftliche Anerkennung als Genremaler. Diese Erzählerkompetenz kennzeichnet auch 'Spitzweg'. Von seinen Interpreten wird diese Erzählkunst als Ausdruck seines "Humors" verstanden. Der Begriff des "Humors" begründet dann 'Spitzwegs' "Individualität", indem er Bildungserfahrungen zu dem gestaltet, was Uhde-Bernays in unterschiedlichen Zusammenhängen als "edle Bildung" bezeichnet hat. "Humor" als Bildungskonzept zielt dann auf Bildungsautonomie qua Bildungsfreiheit, auf die Unabhängigkeit des Geistes von den materiellen Bedingungen der bildungsbürgerlichen Welt. Im Sinne von Kern (1928) behält der Begriff in dieser Konzeption auch seinen "bejahenden" Charakter, sofern er an dem 'nationalen' Interesse von 'Bildung' festhält. Die Spitzweginterpretation bildet dann die 'literarische' Extrapolation dieses Interesses. Grundlage des 'Spitzwegschen' Humors ist in fast allen Interpretationen die "unbegrenzte Phantasie, die mit luftigen Träumereien ihr Spiel treibt" (Muther 1893: 158), wenn "der Geist Niemalsgesehenes in wundersamer Wirklichkeit" (Uhde-Bernays 1908: 50) formt. Vor dem Hintergrund der Spitzwegbiographie konstituiert "Humor" bzw. die "Unerschöpf-

lichkeit der Typen" (Uhde-Bernays 1913: 43) dann eine zirkuläre Doppelstruktur der Bildungsindividualität: Lebenserfahrung führt als Bildungserfahrung zu individueller "Originalität".

"Gemütlichkeit" präsentiert umgekehrt Bildungserfahrung als Mittel zum gesellschaftlichen Leben. Das Ausgangsmotiv dieses Individualitätshandelns, die Problematik der Mutter-Sohn-Beziehung wird nur noch in Andeutungen und Anspielungen nachvollziehbar. Wie sein Interpret Uhde-Bernays, so scheint sich auch 'Spitzweg' in seiner 'Einsamkeit' zurechtzufinden.

/ "Krankheit" als Bildungsschicksal /

Auch in der Familie 'Spitzwegs' steht die Autorität des Vaters außer Frage, auch 'Spitzweg', das literarisch geschaffene Ideal, leidet unter dem Widerspruch zwischen den eigenen künstlerischen Neigungen und dem vom Vater auferlegten Berufsziel. 'Spitzweg', der Sohn, orientiert sich ebenso wie sein Interpret Uhde-Bernays noch über den Tod des Vaters hinaus an dessen Handlungsvorgaben: "Dem Zwanzigjährigen war Ende des Jahres 1828 der Vater gestorben, aber er hatte in Straubing die Lehrzeit ausgehalten, bis er 1830 für die üblichen zwei Jahre als Pharmazeut die Münchner Hochschule zu besuchen begann. Nach dem Abschluß der Studienzeit hatte Karl Spitzweg die Absicht zu konditionieren, bevor er sich eine eigene Apotheke in München kaufen wollte" (ebd.: 15). Erst eine "Krankheit" mindert ihn an der konsequenten Realisierung der väterlichen Laufbahnvorgabe: "Aber ein heftiges Nervenfieber veranlaßte eine Kur in dem kleinen Bade Sulz ... wo Spitzweg den ganzen Sommer verbrachte. Dieser Aufenthalt sollte für seine Zukunft entscheidend werden" (ebd.: 15). Er entschließt sich daraufhin, "Künstler" zu werden.

In dieser biographischen Entwicklung glaubt der Spitzweginterpret Uhde-Bernays die eigene Entwicklung wiedererkennen zu können. Charakteristisch an seiner Darstellung der Spitzwegbiographie ist auch, daß Spitzwegs Mutter kaum, und der Stief-

vater Spitzwegs, Hermann Neunerdt, überhaupt nicht erwähnt werden. Die weitgehende Verdrängung der eigenen Probleme setzt sich also in der Interpretation des Ideals fort. Auch die erneute Heirat der Mutter Spitzwegs mit Hermann Neunerdt wird nicht erwähnt, obwohl anzunehmen ist, daß Unde-Bernays aufgrund seiner biographischen Kenntnisse auch über diese Zusammenhänge informiert war. Dagegen entsteht der Eindruck, als richte sich 'Spitzwegs' Entschluß, "Künstler" zu werden, gegen den Vater und das traditionelle Münchner Bürgertum insgesamt.

"Protestant, Schauspieler, Künstler, das galt im München des 19. Jahrhunderts für ungefähr gleich unmöglich, und es erschien den ehrbaren Bürgersfamilien der Isarstadt als der Gipfel der Verworfenheit, wenn etwa gar eines ihrer Mitglieder freieren Sinnes zu werden trachtete" (ebd.: 18).

Folgt man weiterhin der Biographie, so liegt der Ausgangspunkt für 'Spitzwegs' Sinneswandel im Zeitraum seiner "Krankheit" und der anschließenden Kur. Im Ausnahmezustand der "Krankheit" wird nun die Entscheidung 'Spitzwegs' nicht nur legitimiert, sondern sein Widerspruch wird nun als konstitutiver Teil seiner künstlerischen 'Individualität' bzw. Originalität ökonomisch und sozial anerkannt. "Zufälligerweise war der Besitzer der Badeanstalt, Dr. Zeuß, ein sehr kunstbegabter und kunstliebender Mann. Sein Ehrgeiz war der freundschaftliche Verkehr mit Münchner Künstlern ... und er hatte die .. Idee gefaßt, daß ein jeder Gast seines "Sanatoriums" sich das Abendessen durch eine Zeichnung "nach der Natur" verdienen sollte. ... Dieses "nach der Natur" ist zu betonen. Denn hierin liegt außer dem Gesunden der Absicht auch ein versteckter Widerspruch gegen die Hofkünstler Da brachte der Jüngling plötzlich eine saubere Zeichnung des - Ofens mit, den er am Nachmittage sorgfältig abgezeichnet hatte. Das Staunen und Rühmen war nun groß" (ebd.: 15). Die "Kunst" eröffnet damit Selbstverwirklichung und sozialpolitischen Erfolg gleichermaßen und die 'Gesellschaft' der künstlerisch Tätigen kann sich als Verbund von Individualisten etablieren. "Der andere Morgen begründete eine ernste Freundschaft, zwischen Karl Spitzweg und dem Land-

schaftsmaler Christian Hansonn. Auf des letzteren Rat ließ Spitzweg sich bestimmen, seinen Apothekerberuf aufzugeben, und wurde Maler" (ebd.: 17). In der Biographie des 'literarischen' Ideals erscheint der Landschaftsmaler Christian Hansonn also in der Rolle jenes "väterlichen" Freundes und Ratgebers, den Unde-Bernays selbst in seinem beruflichen Entscheidungskonflikt vermißt zu haben glaubt (101). Auch in diesem Punkt ist die Sozialentwicklung 'Spitzwegs' als Ideal der Entwicklung des Interpreten selbst zu begreifen. Umgekehrt durchbricht nun der 'soziale' Erfolg des Künstlers 'Spitzweg' auch die Grenzen, die ursprünglich durch den gesellschaftlichen Sonderstatus "Krankheit" gesetzt schienen: "Der begeisterte Zeuß gestattete seinem Schutzbefohlenen in seiner Entdeckererregung gar alkoholische Exzesse, deren Verhütung seine Pflicht gewesen wäre" (ebd.: 16).

/ Der 'Künstler' als Autodidakt /

In dieser kunstbegeisterten Bildungsgesellschaft ist 'Spitzwegs' Individualität nun als Grundlage seiner Originalität bestimmt; die 'Einsamkeit' wird zu einer konstitutiven Bedingung seines sozialen Handelns. "Erfreulicherweise steht Spitzweg in jeder Beziehung für sich allein. Er ist einer der ganz wenigen Künstler, die schon durch ihre Geburt Münchner waren, hatte dann den Vorteil, Autodidakt zu sein, und mit seinen Studien bereits solche Fortschritte zu machen, daß er auf den Unterricht der Akademie verzichten konnte" (ebd.: 19). Der künstlerische "Autodidakt" ist demnach zunächst ein vom akademischen Bildungspragmatismus befreites, sozial handelndes Individuum: "Der akademische Zwang war ohnehin schwer zu ertragen und so stürmten viele der Jungen in die Freiheit" (ebd.: 20). Dreh- und Angelpunkt dieser Argumentation ist insbesondere der Begriff der "Freiheit", ein später Reflex jenes bereits dargestellten Schillerschen Begriffs mit all seinen politischen Implikationen. "Freiheit"

im Sinne des Spitzweginterpreten Uhde-Bernays bedeutet dann: Ablehnung der gesellschaftlich entstandenen Bildungszwänge, die sich dem Anschein nach im Akademismus kristallisieren; andererseits aber die Herstellung von Sozialbindungen, die, mit Ausnahme der "Treue", auf sozialpolitische Forderungen überhaupt verzichten. Hansonn, Schleich, Lier, Dyck und andere Künstler der beruflichen Umwelt 'Spitzwegs', sie sind und bleiben "väterliche" Ratgeber und - im Sinne der Interpretation - Vaterersatz. "Der herrschende Ton war sehr freiheitlich und gemüthlich ... Zusammengewürfelt wie die wallensteinsche Soldateska "aus Süden und Norden zusammengeschneit und geblasen", standen alle mitsammen, auch "gegen den Feind geschlossen, recht wie geleimt und zusammengegossen. ... Des Kreises Sprecher war Hansonn Mit Hansonn und Schleich hielt Spitzweg treueste Freundschaft" (ebd.: 20). Erst aus dieser Sozial- bzw. Solidargemeinschaft entsteht dann sowohl die 'Opposition' der Landschaftsmaler als Gegenstück zur akademischen Maltradition eines Peter Cornelius, als auch die "Entdeckung" des künstlerischen Gegenstandes: "So ist die "Entdeckung" der bayerischen Vorgebirgslandschaft, das wichtigste Ereignis für die Münchner Malerei, recht eigentlich auf den Widerspruch des Kunstapostes zurückzuführen ..." (ebd.: 20). Und "Wilhelm von Kobell ...ließ es geschehen, daß seine Schüler aus der Akademie austraten, und riet sogar Künstlern, sich auf eigene Faust mit der Natur selbst zu beschäftigen" (ebd.: 19).

Die "Natur" übernimmt in 'Spitzwegs' Biographie demnach dieselbe Funktion wie in der Autobiographie seines Interpreten: sie ist Nachweis individueller Bildungskompetenz im Sinne einer "edlen Bildung". Dies ist es auch, was 'Spitzweg' noch vor den anderen Münchner Künstlern besonders auszeichnet: "Karl Spitzweg, der Einheimische, übertrifft die Genossen schon aus dem Grunde, als er vielleicht die sicherste ... Empfindung hat für die enge, ihn umgebende Welt, und für sich ganz allein ein wundervolles aus stiller Versonnenheit aufblühendes Gefühl besitzt für eine weite innere Welt" (ebd.: 23). Ein "Gefühl", das ihn dem Anschein nach vor der geschichtlichen Bedeutungs-

losigkeit bewahrt, der die anderen "genannten Künstler" (ebd.: 22; vgl. auch Anm. 102) anheimfallen.

/ Kunst als 'Arbeit' in der Einsamkeit /

Dieser Übergangsgemeinschaft der "Künstler"-Opposition gilt die Erfahrung der 'Natur' als Erfahrung 'gemeinsamer' Einsamkeit. "Wir haben erfahren, was der Kreis der Freunde, dem Spitzweg ständig angehörte, in seiner künstlerischen Absonderung für ihn bedeutete. Begreiflich ist, daß Spitzweg sich ihnen in seinen Anfängen ganz anschloß, um erst langsam zur Selbständigkeit seiner Kunst zu gelangen" (ebd.: 24). Die biographische Entwicklung 'Spitzwegs' stellt sich dar als Entwicklung seines 'Eigenlebens', die Auseinandersetzung mit der 'Natur' als der Erfahrung von Einsamkeit: "Je älter er wurde, desto mehr suchte er sich zurückzuziehen ... " (ebd.: 61).

Dieser Prozess spiegelt sich zudem in der Entwicklung des Werkes: die illustrative "Anekdote" als vermeintlich nur technisch-formale Darstellungsweise entwickelt sich zur stimmungsvollen Idylle (ebd.: 26; vgl. auch S. 30). Das Element des Handwerklich-technischen wird dabei als notwendiges, aber keineswegs als hinreichendes Element definiert: seine Meister-schaft erreicht 'Spitzweg' erst in der Transzendierung der formalen Kompositions- und Konstruktionsprinzipien in die "Freiheit der malerischen Anschauung" (ebd.: 39), die "Farbe" wird zum Träger der Einsamkeitsgefühle im Medium der Kunst. Den Übergang zu dieser neuen gestalterischen "Freiheit" bildet Spitzwegs "Pariser Reise", seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Kunst, mit Delacroix, Diaz, Corot, Rousseau, der Schule von Fontainebleau. "Voll neuer Eindrücke ist Spitzweg Ende des Jahres 1851 nach München zurückgekehrt. Aus dem lustigen Kumpen der Stammtischgesellschaft war ein ernster Künstler geworden, der in ausgezeichnetem Verständnis für das, was seiner Kunst bisher gefehlt hatte, fortzuarbeiten und abzuschleifen begann. Mit

hohem Eifer, wie für eine heilige Sache, begann er sein beschauliches Anachoretenleben und es ist das schönste Zeichen für die Sicherheit seines künstlerischen Empfindens, daß er in ganz kurzer Zeit die Fehler der Jugendjahre abzulegen vermochte" (ebd.: 38). Es ist der Übergang von der formalen, inhaltlichen Erzählung zur vermeintlich reinen Form, die der Spitzweg von Unde-Bernays von seiner Pariser Reise mitbringt. Höchster Ausdruck dieser reinen Form sind Stimmunsowerte wie Licht, Luft und Atmosphäre (ebd.: 41). "Den Ausschlag geben kompositionelle Gründe, denen sich malerische Bedingungen erst unterordnen ... Die Figuren verlieren trotz der kleinen Bildung den Typus der Marionette, bleiben lebendig als Mittelpunkt des der Stimmung nach glücklichst geschaffenen Idylls ... so weit, daß wir mit Erstaunen erkennen, wie gleichsam von einer malerischen Urzelle, in der gleichzeitig der Hauptakzent des malerischen Gedankens eingekapselt ist, das Farbenleben des Spitzwegschen Bildes herausentwickelt wird" (ebd.: 46).

/ Die "Stimmung" als Ausdruck der Meisterschaft /

Als "Künstler" beginnt nun 'Spitzweg' neu zu leben, die "Freiheit" des Malers 'Spitzweg' verwirklicht sich zunächst in der malerischen Farbenpraxis: "Theorie galt ihm nichts, Praxis alles" (ebd.: 35). Ein Impressionismus, der die Farben kompositionell auf sich selbst bezieht und sie unmittelbar als Stimuli für Stimmungswahrnehmungen betrachtet: "Worte sind überflüssig, um den Beifallssturm auszulösen" (ebd.: 43). Mit der begrifflichen tritt dann auch die zeichnerische Konstruktion hinter diesem "malerischen", dem Anschein nach weitgehend begriffsfreien Interesse zurück. "Dieses sorgfältige Abwägen, das den ehemaligen Apotheker gut kennzeichnet, hört später auf. Und die "Erzählung" bleibt außer Betracht. Es entscheidet nicht einmal der malerische Effekt ... sondern die malerische Beziehung desselben zu allen übrigen Teilen des Bildes" (ebd.: 50). Komposition, Farbe, Licht und die durch sie hervor-

gerufenen Wahrnehmungsempfindungen konstituieren ein subjektives Beschreibungs- und Interpretationsvokabular, mit deren Hilfe sich Bildungskompetenz nachweisen läßt. Das allgemein Erklärbare, weil von allen akzeptierte Wissen verschwindet hinter den nur subjektiv beschreibbaren Gefühlswirklichkeiten: "Das gesamte Architekturstück verschwindet und an seine Stelle tritt der Ausschnitt, das Fenster unter einem sorgsam abgescrägten Dach, die scheinbar so nichtssagende leere Wand mit den wundervollen Gelegenheiten, Farbe und Licht ein wechselvolles Bündnis eingehen zu lassen, und dieses ganze Gebilde aus Stein und Mörtel wird lebendig in den farbigen Atomen, die es zusammenhalten. Ist es braun oder gelb, oder grau oder rosa gar, was wir vor uns haben, es tritt wiederholend oder kontrastierend in eine durchaus malerische Beziehung zu der Hauptperson ..." (ebd.: 46). Es ist ein geschmäckerisch unverbindlicher Impressionismus, der kaum mehr Möglichkeiten der Verallgemeinerung oder Objektivierung von Wahrnehmungen erlaubt. 'Natur' ist in ihren Einzelansichten zur Funktion einer subjektiven Wirklichkeitsaneignung geworden. "Die Wahl des Ausschnittes und seine malerische Modellierung darf zuerst Spitzweg rühmend zugesprochen werden; den Reiz des leeren Interieurs, die rein malerische Wollust an einem scheinbar ganz simplen Problem hat in der Münchner Kunst zuerst Spitzweg erkannt und gekostet" (ebd.: 46). Es entscheidet "nicht einmal der malerische Effekt des Gegenstandes (der Hauptfigur oder -gruppe), sondern ganz im Sinne von Marees oder Fiedler die malerische Beziehung desselben zu allen übrigen Farbteilen des Bildes" (ebd.: 50). Das gesellschaftliche und sozialpolitische Umfeld dieses bildungsbürgerlichen Ästhetizismus ist von Richard Hamann und Jost Hermand umfassend problematisiert worden (103). Die Art wie "das Ganze sich auflöst in Harmonie gemäßigter Farbe ... das verrät den durchgebildeten Meister der Malerei" (ebd.: 52), die Meisterschaft offenbart sich nun also in der Verfügbarkeit von Atmosphäre, Vakuum und über gesellschaftsfernsten Raum: "Gleichzeitig gelangt die Atmosphäre, der Hauptgewinn der Pariser Fahrt, zu ihrer weichen Durchsichtigkeit. Die letzten Werke erscheinen oftmals wie

getaucht in ein dünnes Fluidum von Luft und Licht, und nur die etwas preziöse Wolkenbildung erinnert noch daran, daß sie im Atelier gemalt worden sind. Der Freiheit der Malerei gesellt sich die Klarheit des Tones, in dem sich der Meister niemals vergreift, und die Delikatesse seiner Farbenwahl bekundet als die schönste Eigenschaft des reifen Meisters die zur Vollendung gediehene Ausbildung seines malerischen Geschmacks" (ebd.: 41).

In dieser 'privaten' Kunsttheorie suggeriert also der wechselseitige Bezug von ästhetischer Wahrnehmung und Stimmungsinterpretation die Möglichkeit einer eigenen, subjektiven "Welt". "Gewiß seiner Kunst Überzeugungskraft geht grundsätzlich auf die Stimmung ... Heimlichkeit so lautet vielleicht der bezeichnende Ausdruck, in dem schönen Doppelsinn von heimlich und daheim. Ein stiller Träumer muß der alte Junggeselle gewesen sein, das fühlen wir am deutlichsten aus seinen Waldlandschaften" (ebd.: 55). Dieses Ideal der "Heimlichkeit" wird aus der Situation des Interpreten verständlich, wenn man berücksichtigt, daß jede seiner Äußerungen Ausdruck des inneren Konfliktes ist. Die Ortsbestimmung, die in diesem Begriff steckt erinnert an "daheim" als Ort vergangener Geborgenheit. Andererseits spricht der Ausdruck den Inhalt des "verkappten Wunsches" auch nicht konkret an. An die Stelle des Heims tritt vielmehr die "Waldlandschaft", Ausdruck seiner "Einsamkeit" und 'Verlassenheit'.

Viele der bisher angeführten Zitate der Spitzweginterpretation von Unde-Bernays haben gezeigt, in welchem Maße seine Äußerungen sich dieser hermetisch-geschlossenen Ausdrucksweise bedienen. Der Adressat dieser Äußerungen, die Mutter, kommt zwar in dieser Interpretation nicht mehr unmittelbar vor, ist aber für den Sprecher selbst ständig gegenwärtig. Die "malerische Freiheit" ist in diesem psycho-logischen Zusammenhang dann zunächst als Freiheit zur "Einsamkeit" bzw. als Möglichkeit der regressiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu verstehen. Einer der weiteren Schlüsselbegriffe in diesem Text ist dann die widersprüchliche Konstruktion des "alten Junggesellen" 'Spitzweg' (ebd.: 55). In diesem

Persönlichkeitsideal kristallisiert sich das gewünschte Selbstbild: es ist der verschleppte und verdrängte Wunsch des 'Sohnes', "alt" zu werden, um mit dem Vater und dem Stiefvater um die Mutter konkurrieren zu können. Die Einsamkeit mit ihren "malerischen" Requisiten ist diesem Interesse bloßes Mittel des Nachweises von Bildungskompetenz. Die Verfügbarkeit dieser Requisiten freilich verleiht dem Wunsch Gestalt, die "Farbe" wird ein Mittel, um das gewünschte "Leben" zu animieren. Nicht zuletzt deshalb, weil im Verlauf der pathologischen Entwicklung, der sozialpolitische 'Erfolg' mit diesen "malerischen" Stimuli eng verbunden worden ist. "Und Leben und Farbe, das ist dem Maler Spitzweg eins. ... In Spitzwegs Bildern verbinden sich augensinnliche, kunstgewerblich empfindbare Farbenfreude, die seinem autochthonen Münchnertum gut ansteht, und klares, durch den Humor der geschickt hinzuerdachten Geste gehobenes Wirklichkeitsgefühl. Er schließt die stärksten Gegensätze zusammen, die es für den Künstler gibt: Atelier und Freiheit" (ebd.: 66). Freilich sind diese "Gegensätze" aus der analytischen Perspektive imgrunde rhetorisch: das "Atelier" dient als Rückzugsraum innerhalb des Hauses, die "Freiheit" als Freiheit des Rückzugs in die 'Natur'.

/ "Stimmung" als Besitz von 'Erinnerung' /

Die Begrifflichkeit thematisiert Erinnerungen mittelbar schon deshalb, weil jeder direkte Versuch das problematische Verhältnis zur Mutter offenbaren würde. Scheinbar jeder Leidenschaft entrückt, sind 'Spitzwegs' Bilder schließlich "Arbeiten eines alten Mannes, voller Beruhigung und Klarheit, und doch in sicherer Verbindung mit einer längst vergangenen, erlebten Wirklichkeit, voller warmer Liebe und Daseinsfreude, mögen sie in dem Aufleuchten der Bergeswände, die oft auf ihnen dargestellt werden, in der glücklichen Vereinigung einstigen Besitzes und gegenwärtigen Schaffens verglichen werden ..."

(ebd.: 59).

In dieser Logik wird auch der Begriff "einstiger Besitz" als 'einstiger sozialer Besitz' einsichtig. 'Spitzweg', der Künstler, erinnert sich und andere in seinen Bildern an die "freundlichen Menschen aus der guten alten Zeit, da der Großvater die Großmutter nahm" (ebd.: 43), sein Gedächtnis von der 'Natur' erscheint dem Interpreten Uhde-Bernays als "Seltenheit" (ebd.: 54). Es ist diese Verfügbarkeit von 'Erinnerungen' in der Form von "Stimmung", die 'Spitzweg' zum Ideal seines Interpreten werden läßt. "Von den Jugendarbeiten Karl Spitzwegs zu den Werken seines Alters führt ein langer Weg. ... Des Pfades letzter Teil scheint uns der schönste, und gerne rasten wir mit dem Gänger, den es oftmals Rückschau zu halten drängt. Wir wissen, kein Jüngling ist er, der neben uns schreitet. Und wenn wir ihn ansehen, wir können ihn uns auch nicht als Jüngling vorstellen. Karl Spitzweg bleibt uns immer wie ein gütiger Onkel, den wir liebhaben, mit jener egoistischen Kindlichkeit liebhaben, die sein Münchnertum und seine Gaben verquickt" (ebd.: 60). Als "alter Junggeselle" führt er schließlich ein "glückliches, beschauliches Dasein" (ebd.: 60), "dem mittelalterlichen Klausner nicht unähnlich, der im stillen Winkel der Klosterbibliothek beschaulich seine Miniaturen ausmalt" (ebd.: 42).

Die Retrospektive des Erinnerns scheint dann auch die Umkehrbarkeit von Wirklichkeit und 'erinnerter' Fiktion zu ermöglichen. In dem Maße, wie sich sein "Leben" im "Werk" vergegenständlicht, wird es als "Stimmung" bzw. Stimulus verfügbar. "Wenn Spitzweg aus seinem Fenster hinüberschaute zu dem blauen Bergestreifen am Horizont der weiten bayerischen Hochebene, wie er es täglich tat, holte er sich aus der Erinnerung hervor Wald und Dorf, Wiese und Hain, und so scheint manches der ganz kleinen, häufig auf Zigarrenbrettchen gemalten Landschaften wie ein Blatt aus dem Kapitel der schönen Wanderjahre" (ebd.: 55). "Und hier in stiller Ungestörtheit, allein mit seinen Erinnerungen" (ebd.: 62) kann sich 'Spitzwegs' Gefühl für eine "weite, innere Welt" (ebd.: 23), die "Kleinmeisterlichkeit seines Welttheaterchens" (ebd.: 40),

als eigene "Welt" entfalten. "Die Welt, die Spitzweg sah, "nur durch das Fernglas, nur von weitem", war in tiefem Sinne eine kleine, und zu der Romantik ihrer Figürlichkeit gesellt sich die Mystik ihrer Genügsamkeit" (ebd.: 26). Die Kontinuität dieser Stimmungen wird letztlich als Schönheit dieser ästhetisch gefaßten "Welt" erlebt, als ein sich selbst "treu" bleiben, so wie 'Spitzweg' auch seiner "Liebe für das Theater", also seiner Mutter "treu" (ebd.: 15) geblieben ist. Aus der Individualität entwickelt sich "hinter der Schutzmauer des Humors" (ebd.: 26) Originalität, die den "Reichtum" solcher 'Bildungserlebnisse' immer schon voraussetzt. Es ist der Versuch, mithilfe von so verstandener regressiver 'Bildung' eine Identität zu sich selbst zu konstruieren. Eine "Welt", die als eigene in der Folge auch als 'Besitz' verstanden wird. Wie sehr freilich 'Spitzweg' für den Interpreten selbst 'Besitz' geblieben ist, geht aus einem anderen Zitat hervor: "Wir sind nicht unbefangen genug. Denn uns wird es schwer, wenn nicht unmöglich, vor Spitzwegs Bildern nicht vergangener Zeiten zu gedenken, die wir noch selbst erlebt haben und deren Erinnerung wir im Herzen heilig halten" (ebd.: 65; vgl. auch Anm. 104).

4.2 Gemütlichkeit: Bildung als 'sozialer' Besitz

/ Bildungsfreiheit als sozialpolitischer Anspruch /

In der Interpretation 'Spitzwegs' hat sich der sozialpolitische Konflikt, der als Ödipuskomplex beschrieben worden ist, zu einer Gewohnheit der Selbstwahrnehmung verfestigt. Im Selbstbild, und nur in diesem, ist dieses 'literarische' Handeln dann 'erfolgreich' als Ersatzhandeln, sofern es zu einer "eigenen kleinen Welt" als einem 'gewünschten' Erlebnis führt. Die inszenierte "Einsamkeit" reproduziert das Erlebnis dieser "kleinen" Welt dann als Erlebnis von "Stimmungen". Diese Selbstbezogenheit impliziert allerdings auch, daß die 'gebildete' Gesellschaft dieses Ideal teilt und so in einem zweiten Schritt, das Erlebnis der "eigenen kleinen Welt" zu einem 'gemeinsamen' Erlebnis werden läßt. Als 'Gebildeter' bleibt der "Einsiedler" 'Spitzweg' keineswegs allein. In dem Maße, wie 'Spitzweg' als 'Künstler' erfolgreich wird, wendet sich ihm die Bildungsgesellschaft zu. Seine "Freiheit" dokumentiert dann nicht das Verzweiflungshandeln eines sozial oder politisch vereinzelt und stigmatisierten Individuums, sondern die "Freiheit" zur 'Gemeinsamkeit' der Gebildeten. 'Spitzwegs' Einsamkeit setzt insofern 'soziale' Gemeinsamkeit immer schon latent voraus.

Der Versuch des Spitzweginterpreten Hermann Uhde-Bernays allerdings, dieses literarisch konstruierte Ideal auch politisch zu konkretisieren, scheitert. Die 'Utopie' des sich selbst verwaltenden "Einsiedlers" ist zu diesem Zeitpunkt nur für einen vergleichsweise geringen Teil der Bevölkerung überhaupt noch wirklich relevant: für jenes regressive Bildungsbürgertum nämlich, das auf diese Weise versucht, die eigene Bildungsvergangenheit zu einer repräsentativen Gegenwartsrolle zu stilisieren. Nur noch in dieser vergleichsweise kleinen gesellschaftlichen Gruppierung ist die Gleichung von

Bildungsrolle und Bildungsbesitz 'retrospektiv' noch gültig. Außerhalb dieser gesellschaftlichen Schicht führten Bildungsbesitz qua Besitz von Wissen über den Umgang mit Sozialbeziehungen, Formen gesellschaftlicher Etikette also, zu diesem Zeitpunkt nicht mehr notwendig auch zu einer faktischen Verfügbarkeit solcher Beziehungen. Die individuelle Hoffnung auf deren Verfügbarkeit und die damit verbundenen Privilegien - nichts anderes meint 'Besitz' von Bildung letztlich - erweist sich nun gesellschaftspolitisch in dem Maße als Illusion wie gesellschaftliche Sozialbeziehungen faktisch durch Kapital und Lohn geregelt werden. Dieser strukturelle Wandel entzieht der "Freiheit" individueller 'Bildung' die politische Grundlage und verweist sie in gesellschaftliche Randbereiche.

/ Freiheit zur 'Gemeinsamkeit': das sozialpolitische Ideal der bildungsbürgerlichen 'Stadt' /

Daß 'Spitzwegs' Interpretation nicht das Ideal einer "Einsamkeit" des gesellschaftlichen Außenseiters propagiert, sondern eine "Einsamkeit" inmitten der Gesellschaft, beweist Spitzwegs 'soziale' Stellung. Zwar unterstellt Uhde-Bernays seinem Ideal eine Entwicklungsphase, in der 'Spitzweg' dem "Getriebe der Menschheit fern" (Uhde-Bernays 1913: 41) zwischen 1851 und 1869 "seine wichtigsten Werke" schuf, gleichwohl konnte "seine Kunst ... nur zur Höhe der Entwicklung gelangen im Zusammenhange mit der Kunst seiner Münchner Genossen, so lose dieser auch war" (ebd.: 66). Dieser "Anstoß ... von außen" (ebd.: 66) reduziert sich im Hinblick auf etwaige Sozialforderungen dann wiederum auf ein Selbstverständnis im "Bewußtsein": "Sein Persönlichkeitsgefühl wuchs also nicht von innen heraus, sondern wurde durch sein Verhältnis zu den Genossen geschaffen, und umgekehrt genügte ihm das innere Bewußtsein der Gleichberechtigung statt der äußeren Anerkennung" (ebd.: 65). Die Zahl dieser treuen 'Freundschaften' nimmt bis ins hohe Alter imgrunde beständig zu: "Hier kamen die

letzten Getreuen zusammen, der Musiker Lachner, der Kritiker Pecht, die den Freund überlebten, als jüngster war Eduard Grützner willkommen. Von auswärts traf alljährlich Dr. Unterholzner, ein Wiener Arzt, als Haupt der ständig wachsenden Wiener Spitzweggemeinde, zum Besuche ein. Die "Hauserin" konnte sich des Zulaufs sich oftmals kaum erwehren" (ebd.: 62). Auch bleibt es 'Spitzweg' überlassen, wem er in seinem Privatbereich Einlaß gewährt, wem und auf welche Weise er sich mitteilt. Ungeachtet seines Verhaltens scheint die gebildete Gesellschaft von sich aus auf ihn zuzugehen, sucht ihn in seiner 'Einsamkeit' auf.

In dem diesem Sinne handelt es sich um eine städtische Idylle, um ein Ideal der Verfügbarkeit sozialer Bindungen: der Bildungsbürger als 'Städter' besucht den 'Freund' dann, wenn er mit ihm reden will, einen Rat benötigt, sich austauschen will und nicht, wenn er mit ihm zusammenarbeiten muß. 'Bildung' hat den Charakter politischer Verbindlichkeit verloren, sie zielt nicht mehr auf gesamtgesellschaftliche Integration, es ist 'Bildung' als Kommunikation unter 'Gleichberechtigten' um ihrer selbst willen, ihr Handlungsmotiv ist Wählbarkeit und "Laune". Die Inhalte spielen für den Erhalt der kommunikativen Struktur dem Anschein nach keine Rolle mehr: "Innen saß Meister Spitzweg, niemals anders angezogen als im Schlafrock, malte, las, dichtete. Das war eine besondere Laune seines Alters, bescheidene Verschen zu reimen, dem dialektischen Klang nach, nicht dem schriftdeutschen Laut. War man bei ihm eingetreten und hatte einen guten Tag getroffen, an dem der Meister zu erzählen geneigt war, dann konnte ein köstliches Schauspiel vonstatten gehen. Zwischen Staffelei und Tisch agierte das Männlein mit energischer Gebärde, und mimte beispielsweise den Chirurgen Nußbaum ..." (ebd.: 62). Obwohl 'Spitzweg' also alleine wohnt, alleine Reisen und Wanderungen unternimmt (ebd.: 34), lebt er mitten in der Stadt und kann jederzeit auf die 'Freunde' zurückgreifen. Seine 'Kunst' als verbildlichte Erinnerung und "Werk" gewordenes Selbstverständnis kennzeichnet denn auch der "Humor des Überlegenen Großstädtlers" (ebd.: 14). Es bleibt ihm dem Anschein nach überlassen, ob und welchem Teil

dieser 'Welt' er sich von diesem "Ausguck" aus zuwenden will. "Hyazinth Holland hat uns Spitzwegs Atelier beschrieben: "Dieses befand sich am damaligen 'Heumarkt', drei steile Treppen hoch, mit erträglichem Nordlicht und der Atelier-aussicht auf endlose Dächer, Giebel, Türme und dem herrlichsten Horizont mit den reichsten Luft- und Wolkenspielen, während sein ... Schlafgemach gegen Süden den weitesten Ausguck bis in die ferne Alpenkette gewährte. Und hier in stiller Ungestörtheit, allein mit seinen Erinnerungen, zu malen, zu rauchen, und einer erquicklichen Lektüre obzuliegen, war seine einzige Wonne" (ebd.: 62). Das gesellschaftspolitische Modell, das aus dieser Perspektive entsteht, ist stereotyp in seiner Überschaubarkeit, Einfachheit, 'märchenhaften Natürlichkeit' und seinen unkomplizierten Rollenverteilungen. Es ist ein vereinfachtes Modell bildungsbürgerlicher Geschichte: Spitzwegs Eremiten, Wachsoldaten, Gelehrte, Elfen, Poeten und 'Ewige Hochzeiter' werden von seinen Interpreten in der Form akzeptiert, wie sie auf 'Spitzwegs' Bildern dargestellt sind. Die 'historische' Architektur in ihren vermeintlich typischen Einzelbeispielen wird ebenfalls in dieses vereinfachte Rollensystem integriert: "Wer einmal Spitzwegschen Geistes voll seine Spuren in den immer mehr verschwindenden Erinnerungen an die Zeit des Mittelalters und des Biedermaier suchen gegangen ist, wird vor allem in Rothenburg ... und Tirol staunend echtste Spitzwegiaden wiederfinden" (ebd.: 33). In diesem Bildungsideal bezieht sich das späte Bildungsbürgertum auf sich selbst, eine Selbstbescheidung, die sich letztlich auch in Spitzwegs bürgerlichen Tugenden (Selbstgenügsamkeit, Bescheidenheit, Sparsamkeit) ausdrückt (ebd.: 40). "So hauste er sorgenlos hoch oben im dritten Stock des Hasenmüllerschen Hauses auf dem Heumarkt, dessen Besitzer den pünktlichen Mieter hoch verehrten. ..." (ebd.: 62). "Sorgenlosigkeit" signalisiert in diesem Zusammenhang wirtschaftliche und 'sozialpolitische' Sorgenlosigkeit: einerseits scheint 'Einsamkeit' nicht zu sozialen Defiziten zu führen, andererseits wird 'Spitzweg' auch wirtschaftlich von seiner Umwelt unabhängig. Er hat es nicht mehr nötig mithilfe der 'Kunst' seinen Lebensunterhalt zu

verdienen, dem "mittelalterlichen Klausner nicht unähnlich", malt er "zur eigenen Unterhaltung" (ebd.: 42).

/ 'Bildung' als Besitz /

Diesem Bildungsideal entsprechend ist auch 'Spitzwegs' Kunst zu verstehen: es ist nicht Arbeit im Sinne des Erwerbs von Kapital oder Lohn, sondern Tätigkeit um des sozialpolitischen Privilegs willen. Als Bildungsstradition geht diese Einstellung zur Arbeit wiederum aus dem Bürgertum des späten 18. Jahrhunderts hervor: "So schien auch Goethe das Tätigsein, ohne zu arbeiten, die notwendige Voraussetzung zur Ausbildung einer harmonischen Persönlichkeit. Auch er hoffte, daß sich die Klassenschranken zwischen Adel und Bürgertum in "auserlesenen Zirkeln" von Gebildeten exemplarisch überwinden lassen ..." (Berghahn/Müller 1979: 57). Spitzweg sichert zudem, wenn man der Interpretation folgt, seine 'Freiheit' in der Form wirtschaftlicher Selbständigkeit. Seine bildungsbürgerliche Ausbildung, seine Erbschaft (Wichmann 1985: 22) und seine Arbeitskraft verbinden sich im "Werk" als der Manifestation seiner 'Bildung' zu einer Ware, von deren Verkauf er dann seinen Lebensunterhalt bestreitet. Die 'Erinnerung' wandelt sich als 'Kunstwerk' in einen verhandelbaren Geldwert, die Regression ist zum Beruf geworden. Die Preise seiner Bilder beliefen sich zu seinen "Lebzeiten auf etwa 200 bis 800 Mark" (Uhde-Bernays 1913: 42). Der Fall, von dieser 'Ware' nicht mehr existieren zu können und für eine Versicherung arbeiten zu müssen (ebd.: 61), der Bankrott seiner 'Firma' also, tritt nicht ein. Mehr noch: er bleibt in seiner Tätigkeit nicht nur unabhängig, er kann es sich leisten, das Produkt seiner Arbeit, seine Bilder, zu verschenken: "Der Alte scheute, sich zu fordern, und die Freunde mußten ihn oftmals verhindern, seine Bilder nicht, wie er es am liebsten getan hätte, seinen Besuchern zu schenken ..." (ebd.: 42). Andererseits nahm ein "Münchner Bekanntenkreis, der in seinen Besuchen bei ihm abwechselte .. seine

Bilder zu dem bescheidenen Preise ab, den er verlangte" (ebd.: 61). Der Erfolg des Spitzwegschen 'Unternehmens' manifestiert sich also nicht im rein finanziellen Erfolg, sondern in einer 'sozialen' Haltung, die die faktisch vorhandenen Handels- und Kapitalstrukturen des späten 19. Jahrhunderts schlichtweg negiert und literarisch zum Verschwinden bringt. Die Verwirklichung der Bildungsfreiheit in einem 'Unternehmen' macht jedoch die Biographie als gesamtbürgerliche Biographie glaubhaft. Sie konstituiert schließlich erst eine Einheit von Produzent und Unternehmer, aus der sich die Utopie bürgerlicher Selbständigkeit und individueller Handlungsfreiheit wenigstens literarisch ableiten lassen. Erst vor diesem Hintergrund klingt dann die These von der "Beschaulichkeit" und "Sorglosigkeit" glaubwürdig: "Soviel wir auch erfahren haben von seinen jungen Jahren, es genügt uns im Allgemeinen, von ihm sagen zu können, er führte ein glückliches, beschauliches Dasein bis zu seinem Tode" (ebd.: 62).

/ 'Bildung' als Ware /

Diese Einheit muß der jeweilige bürgerliche Leser nachvollziehen können, wenn er die Identifikation mit seinem Ideal auch in konkrete Nachahmung umsetzen will, wenn er also sein Handlungsziel gesellschaftlich verwirklichen will. Gerade im Problem dieser Nachahmung entlarvt sich nun die ideologische Grundlage als Illusion. Die Transformation von Bildung in Kapital, von Persönlichkeitserfahrung in verkäufliche Ware, die Rekonstruktion des Bildungsbürgertums erweist sich privatwirtschaftlich gesehen als Zuschußunternehmen. Auch Uhde-Bernays selbst ist nicht in der Lage, sein Leitbild 'Spitzweg' und dessen literarisch konstituierte Norm in der Gesellschaft einzulösen. Bildungsbürgerliches Ideal und gesellschaftliche Wirklichkeit entwickeln sich vielmehr zu unvereinbaren Gegensätzen, der Zusammenhang von Handlungsmotiv und Handlungserleben beim Interpretieren selbst zerfällt.

Wie 'Spitzweg', so versucht auch sein Interpret Hermann Uhde-Bernays sein Bildungsideal in einer "freien" Schriftstellerkarriere zu realisieren. Dies schien ihm in der spezifischen Situation seiner Zeit organisatorisch leistbar: "Waren es doch die Jahre, in welchen der gebildete Mittelstand seine kulturelle Nahrung, die er heißhungrig und mit zunehmendem Unterscheidungsvermögen aufnahm, fast ausschließlich aus den Feuilletons der großen Zeitungen bezog, die eine steigende Macht gewannen" (Uhde-Bernays 1947: 250). Nach dem Gespräch mit einem leitenden Redakteur der Frankfurter Zeitung entscheidet sich Uhde-Bernays "für die Aussicht auf eine schöne und selbständige schriftstellerische Laufbahn" (ebd.: 251, 319). Der Beruf des Schriftstellers dient ihm als Mittel, um als Bildungsbürger 'persönliche' Freiheit zu erreichen. Diese "Freiheit" hat repräsentativen Charakter, sofern sie im dargestellten Sinne 'Freiheit zur Einsamkeit' und den Versuch sozialpolitischer Herrschaft meint. Diese Absicht konkretisiert er dann zunächst in der Tätigkeit eines Auslandskorrespondenten für verschiedene deutsche Zeitungen. Wie sein Leitbild 'Spitzweg', so scheint auch er zu Beginn seiner journalistischen Karriere nicht auf Lohneinkommen unmittelbar angewiesen (ebd.: 250). Die Schriftstellerlaufbahn, bei der es sich im Sinne der bisherigen Ausführungen im Grunde um eine 'Künstlerkarriere' handelt, rechtfertigt er gegenüber seiner Mutter mit einem entsprechenden Bildungszitat von Goethe: "Frei will ich sein im Dichten und im Denken, im Handeln schränkt die Welt genug uns ein" (ebd.: 251).

Dieser Übergang des Bildungsbürgers vom Verwaltungsbeamten zum "freien" Schriftsteller schien zunächst durch ein 'freundliches' Marktklima begünstigt: "Allenthalben regte und rührte sich, und es gab junge begeisterte Kunst- und Literaturfreunde, die im Besitze einer gefüllten Geldkatze eine moralische Verpflichtung erkannten und nicht nur notleidende abgedankte Literaten willig unterstützten, sondern auch Verlage und Zeitungsgründungen förderten" (ebd.: 319). Acht Jahre lang

(1905-1914) arbeitet er dann als "Korespondent" (ebd.: 326) für zwei verschiedene deutsche Zeitungen und findet einen "Reichtum von Gelegenheiten zur literarischen Betätigung" (ebd.: 337) in Buchprojekten und Zeitschriftenaufsätzen vor.

Verwaltungsangebote weist er in diesem Zeitraum mit dem Hinweis zurück, "ein freier Schriftsteller bleiben zu wollen" (ebd.: 293). Seine Tätigkeit als festangestellter "Redakteur" einer deutschen Kunstzeitschrift endet vorzeitig (ebd.: 408), da die betriebswirtschaftliche Situation der Zeitschrift offenbar nur einen Redakteur zuläßt. Die Vergrößerung seiner privaten Bibliothek verleitet zu "zunehmender Arbeitsfreude in meiner Einsiedelei" (ebd.: 322). Andererseits beschränkt die Vortrags-tätigkeit für den "Deutschen Vortragsverband" (ebd.: 425) in der Folgezeit auch das "wissenschaftliche, halb literatur-historische" (ebd.: 419) Interesse, weil sie ihm keine Zeit mehr für umfangreiche Forschung läßt. Die Organisation der Bildungspräsentation zehrt somit unmittelbar an der Produktion literarischer 'Bildung'. Kongresse und Ausstellungen nehmen weitere Zeit in Anspruch: "Rasch verging die Zeit. Die Arbeit in Herrsching und die Erledigung der Pflichten in München griffen mit genauer Verzahnung wie das Räderwerk einer Maschine ineinander. Auf dem Schreibtisch häuften sich die Manuskripte, warteten die Korrekturen Beschränkt von diesem 'Bücherhauf', empfand ich oft genug den Wunsch, ins Freie hinauszustürmen, zu schauen, zu reisen" (ebd.: 453).

Durch eine sinkende Nachfrage nach 'edler' Bildung wird gleichzeitig seine politische und wirtschaftliche Situation als "freier" Schriftsteller verschärft. Die berufliche Alltags-erfahrung offenbart einen Wechsel der gesellschaftlichen Führungsschicht, der von ihm als Verlust an bürgerlicher Kultur empfunden wird: "Von der älteren Generation, die auf geschmackvolle, durch sorgsame Auslese der Gäste bedachte harmonische Einladungen Wert legten, waren viele gestorben. Ein anders gesinnter Nachwuchs verzichtete gleichgültig auf die Begleitung seiner Tafelfreuden durch geistvolle Tischreden und heitere Vorträge. Infolge der Macht ihrer finanziellen Mittel drängte die Großindustrie die bisherige Überlegenheit der

akademisch gebildeten Berufsstände zurück" (ebd.: 428). Anders formuliert: die Sozialbeziehungen des 'gebildeten' Bürgertums haben sich in dem Maße zu Lohn-Arbeits-Beziehungen entwickelt, in dem Kommunikation zur Information, zur verkäuflichen Ware geworden ist. Diese Entwicklung wird von ihm nicht als Problem des Bürgertums, sondern als naturhaft gegebene existenzielle Bedrohung erfahren. Auf diese Veränderungen und zusätzlichen Anforderungen reagiert das Bildungsbürgertum insgesamt mit kulturkonservativer Polemik gegen alle anderen gesellschaftlichen Gruppierungen. Werner Sombart hat darüberhinaus mit Recht darauf hingewiesen, daß in dieser Übergangszeit die Ware 'Bildung' veränderten Produktionsbedingungen unterworfen ist, wobei die Finanzierungsgrundlagen nun außerhalb des 'gebildeten' Bürgertums selbst angesiedelt werden: "Wiederum hat der Kapitalismus als treibende Kraft tüchtig mitgeholfen; wo er konnte, hat er die Fabrikation von Bildung - preiswert! - in den Bereich seiner Tätigkeit gezogen. ... Es wurden geradezu neue Formen der Kollektivdarbietung von Bildung geschaffen. ... Man könnte sagen: das Omnibusprinzip sei in allen Gebieten unseres Kulturdaseins zur Anerkennung gelangt" (Sombart 1909: 444).

/ Die 'Stadt' als Ort beruflicher Konkurrenz /

Zentrum jeder Bildungsproduktion war und ist die sozialpolitische Organisationsform "Stadt". Mit ihr und in ihr entwickelt sich Bildung von ihrem ursprünglichen Verständnis der 'Menschenbildung' bis hin zur regressiven bzw. repräsentativen Bildung. Auch der Spitzweginterpret Uhde-Bernays betrachtet die Stadt in seiner Autobiographie als Ort der Produktion von ästhetischer Bildung. 'Stadt' meint allerdings für ihn nicht eine einzelne konkrete Stadt, sondern den gesamten Erlebnisraum 'Stadt', den er durch seine Reisen kennenzulernen und zu erweitern sucht. Dieser 'Raum' reicht von historischen 'Stadt'-Vorstellungen wie Rothenburg, Nördlingen,

Venedig, Altmünchen, Florenz über Gegenwartsstädte wie München und Berlin bis hin zur Idealstadt Paris. "Die Sehnsucht nach Paris äußerte sich am heftigsten, wenn ich einige Tage in Berlin verbracht und in dem dortigen Umherhetzen Nerven und Augen Überanstrengt hatte, wenn ich des Schwatzens und Schlemmens, der Geistlosigkeit einer mir fremden Umwelt müde geworden war. In Paris wurden mir die Überlauten und Überbunten Ausstellungen bald gleichgültig. Ich gewöhnte mich, im Louvre umherzuschlendern, mit meinen Freunden an den Wänden Zwiesprache zu halten, mit den primitiven und den impressionistischen Franzosen, mit Rembrandts Selbstbildnis ... und der Landschaft von Giorgione" (Uhde-Bernays 1947: 467). Die ideale "Stadt" bedeutet dem 'Städter' Uhde-Bernays dann jenes sozialpolitische Gebilde, das ein Höchstmaß an individueller "Freiheit" gewährt: "Und doch war in jenem Herbst eine gemeinsame verborgenene Bindung vorhanden, die mir in dem Bewußtsein zu liegen schien, in Paris zu sein, das köstliche Gefühl einer über alle Grenzen irgendwelcher Einschränkung hinausdringenden Freiheit zu genießen. Paris - das war dieser Künstlergemeinde zum Symbol geworden. Wie in einem Nirwana lebte sie dahin. Dort war ein kleiner idealistisch-kommunistischer Freistaat entstanden, der seine eigenen Gesetze und Geheimzeichen besaß ..." (ebd.: 357).

Faktisch allerdings entwickeln sich die bildungsbürgerlichen Städte gerade im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert zu Schauplätzen gesellschaftlicher Konkurrenz, an denen das Bildungsbürgertum selbst immer weiter in die politische Defensive gerät. Insbesondere die Dynamik der ungleichen Zusammenarbeit von Kleinbürgertum, Proletariat und industriellem Großbürgertum verändert die Besitz- und Repräsentationsverhältnisse grundlegend (105). Im Verlauf der historischen Entwicklung wird damit dem Bildungsbürgertum seine traditionell-historische Basis entzogen und es ist symptomatisch für dessen Gesellschaftsperspektive, daß die Auflösung des eigenen sozialpolitischen Organisationskontextes als Verfall der gesellschaftlichen Gesamtkultur interpretiert wird. Oswald Spenglers "Untergang des Abendlandes" (1918) steht neben vielen

anderen paradigmatisch für diese Weltsicht. Diesen 'Verfall der Kultur' meint auch Uhde-Bernays in der "Kunststadt" München nachvollziehen zu können: "Schon im Jahre 1910 wurde in der Presse darüber geklagt, daß kaum noch die Hälfte der Einwohner aus Einheimischen bestehe und daß man auf diese keine Rücksicht nehme. Die alte Gesellschaft hatte sich aufgelöst" (ebd.: 429, 444). Als Warnung spricht er diese Angst bereits in seiner erste Spitzweginterpretation (1908) aus: "Spitzweg wird mit der natürlichen Leichtigkeit seines Humors ... zunächst nur von uns Münchnern verstanden werden können, bis einmal die Zeit kommt, wo die Erwachsenen nichts mehr davon wissen, wie schön es früher war in ihrer Heimatstadt, wenn der Wind einer fremden Überkultur, der durch das Siegestor hereinbläst, zum erstickenden Wüstensturme geworden ist" (Uhde-Bernays 1908: 50). Insbesondere in dem Ausdruck "Überkultur" spiegelt sich die Angst vor den gesellschaftlichen Veränderungen, deren Gewalt das Bildungsbürgertum als Verlust der politischen Privilegien erlebt. Gleichwohl sind das Bildungsbürgertum und seine Sprecher, die "Schriftsteller", auf die Stadt als organisatorische Basis traditionell angewiesen: "Die Schriftsteller", schreibt Gerth in seiner Untersuchung der 'bürgerlichen Intelligenz' des 18. Jahrhunderts, "lebten zumeist in den Zentren des literarischen Verkehrs, der Handelsstraßen, in den Großstädten wie Leipzig und Berlin ... Der Literat mußte sich dem Sitz der Bürokratie, der Politiker und der Geschäftswelt zuwenden, wo die Korrespondenz sich häufte, Nachrichten zusammenliefen, um Material für die Presse beschaffen zu können. Vor allem in der Stadt konnte er hoffen aufzusteigen" (Gerth 1976: 62). Der Schriftsteller mußte sich also notwendig mit seiner "Stadt" als der politischen Basis seines bildungsbürgerlichen Kontextes identifizieren können. Umso mehr jedoch dieser 'Kontext' für ihn Problem wird, je weniger er sich mit seiner 'Stadt' auf Dauer identifizieren kann, desto mehr zerfallen 'literarische' Vergangenheit und publizistische Gegenwart in ihrer bildungsbürgerlich konstruierten Einheit. Die Gegenwartsentwicklung scheint der vergangenen Größe des sozialpolitischen Kontextes immer weniger zu entsprechen und

der Zusammenhang muß verstärkt 'ästhetisch' hergestellt werden. Für den Spitzweginterpreten Uhde-Bernays führt dieser Konflikt zunächst zu einer Einstellungsambivalenz gegenüber seiner 'Stadt', die mit dem Gefühlsausdruck "Wehmut" umschrieben wird: "Wer längere Zeit diese Zustände zu betrachten Gelegenheit hatte, wurde von einer wehmütigen Empfindung betroffen, die nur durch die mutige Ablehnung aller gesellschaftlichen Verpflichtungen zu bekämpfen war. Mehrere meiner Bekannten waren meinem Beispiel gefolgt und in Münchens Umgebung gezogen" (Uhde-Bernays 1947: 429). Flucht als Verhaltensreaktion in einem Annäherungs-Vermeidungskonflikt ist psychologisch bekannt und erforscht. Nach der Heirat zieht die Familie in einen vermeintlich weniger belasteten Vorort Münchens: "Herrsching war der richtige Platz für unsere Wünsche. Ferne dem Lärm der Stadt, die in erreichbarer Nähe blieb, hatten wir uns von der großen Welt zurückgezogen, soweit es möglich, und begnügten uns dankbar mit der kleinen Welt rings um unser Häuschen" (ebd.: 14). Die Arbeitswelt, gekennzeichnet durch die "Qual" des "Lärms", benannt als "große" Welt der Stadt-Gesellschaft, wird der "kleinen" Welt des privaten Glücks rhetorisch gegenübergestellt. An anderer Stelle wird diese Reaktion noch eindringlicher als 'Flucht' charakterisiert: "Der Lärm, aus dem ich oft erschöpft zu meinem Häuschen am Ammersee flüchtete, ist längst verklungen" (ebd.: 444). Ergänzend findet ein Rückzug in den Freizeitbereich statt: Bergwanderungen und Bildungsreisen suggerieren den Eindruck gesellschaftlicher Unabhängigkeit, tragen zu einer scheinbaren Entlastung der Bildungssituation bei. Der Vergleich mit der bereits beschriebenen Situation bei Herder liegt nahe (106). Hier die 'zivilisierte' Welt, dort die 'natürliche' Freiheit: "Fern dem Treiben der Menschen hinwegblicken zu können über die ewig gleichbleibende Erhabenheit der Erscheinungen, in einem Wertherschen Idealismus zu träumen und zu schwärmen, war auch mir Bedürfnis und Befreiung" (ebd.: 146). Freilich können beide sich nur auf der Basis des mißachteten 'politischen' Systems davonmachen: der eine als Dichter, der andere als "Kunstschriftsteller". Von beiden wird die Natur interpretativ zu einer mythischen Allgewalt

stilisiert, als deren Teil der Mensch und mit ihm das eigene Sozialsystem sich wiederfinden soll. In dieser 'Welt' wird der soziale Frieden dann als "ewiger" Frieden wiederhergestellt: "Der Frieden des Hochgebirges erwies sich als bester Lehrmeister der Bescheidenheit und Ehrfurcht, des Mutes und des Selbstvertrauens. In seiner kühlen, reinen Luft streifte, was unter dunkler Verpuppung in mir verborgen lag, die Hüllen ab und wandte sich der Sonne zu" (ebd.: 147). Die "Natur" wird zum archimedischen Punkt außerhalb der Gesellschaft und die 'Einsamkeit in der 'Natur' als quasi 'theoretische' Position ermöglicht dann die Rückkehr des Bürgers als 'Künstler' in die Gesellschaft.

/ Die Stadt als 'erinnerte' Bildungseinheit /

In dem Maße allerdings, in dem sich der Rückzug vom Arbeitsplatz 'Stadt' als Scheinrückzug entpuppt, in dem die Möglichkeiten in der 'Stadt' als Bildungsbürger zu leben, erschwert werden, muß die zum Problem gewordene Gegenwart durch eine dem Anschein nach 'glückliche' Vergangenheit ersetzt werden. Die 'Erinnerung' an die Erfahrungen der Jugend, an die Zuwendung der Mutter, bricht ein in die Gegenwart, denn "wir haben ja noch eine Ahnung von Altmünchner Schönheit, die wir mit dem Schulränzel an den Gärten bei der alten Lehelkaserne entlang gingen oder an freien Nachmittagen uns herumtrieben auf den Wiesen am grünen Baum und auf der Auer Dult den entsetzlichsten Moritaten lauschten" (Uhde-Bernays 1908: 50). Diese Jugenderfahrung 'Stadt' evoziert denn auch als sozialer Stimulus beim Interpretieren einen "Rest Menschlichkeit, eine leise Ahnung von Verständnis, ein Miterleben in uns" (Uhde-Bernays 1921: 10). Die Auseinandersetzung mit der Geschichte wird so zu einer Auseinandersetzung mit der eigenen Jugend. Die eigene Vergangenheit wird zur gesellschaftlichen Vergangenheit schlechthin. Die horizontale Identität wird in die vertikale Identität (Dubiel 1973: 80) integriert als eine Fortschreibung

jener Schäferromantik, die Norbert Elias in seinen Untersuchungen zur höfischen Gesellschaft als individuellen Ausgleichs- und Kompensationsversuch erkannt und beschrieben hat (Elias 1983: 321).

Zum Bildungsideal wird die "alte Stadt", die "Kleinstadt" oder das "alte Landstädtchen", allesamt 'Städte', die in ihren architektonischen und politischen Strukturen auch an bildungsbürgerliche Märchen- und Jugenderzählungen 'erinnern'. Dieser Zusammenhang ist von den Spitzweginterpreten in der Regel wunschgemäß rekonstruiert worden: "Man blättert im Spitzweg-Album wie in einem Märchenbuch der Romantik all diese Bildchen muthen an an wie ein Gruß aus längst vergangener Zeit ..." (Muther 1893: 158; Anm. 107). Uhde-Bernays hat in seinem Buch "Rothenburg ob der Tauber" (1921) eine dieser "Stätten der Kultur" ausführlich selbst beschrieben.

Voraussetzung dieser 'literarischen' Position ist freilich die ungehinderte 'literarische' Produktion. Ab 1914 ist diese Voraussetzung aber faktisch nicht mehr gegeben: das Bildungsbürgertum endet nun auch als politische Macht. Nichtsdestoweniger wird auch zu diesem Zeitpunkt das politische Geschehen passiv und 'schicksalhaft' erlebt. "Und dann kam der Krieg. Der entsetzliche Krieg, der mit unbarmherziger Grausamkeit alle Hoffnungen auf eine gedeihliche Fortentwicklung der Kultur Europas vernichtete. Das Schreckensdatum des 1. August 1914 ist in der Geschichte eingetragen als tragisches Merkzeichen des Untergangs einer Welt, einer unsagbar schönen, reichen zukunftsfreudigen Welt. Das Ende war da, ein Schlußstrich wurde gezogen und in der Weltesche schrie der heisere Rabe sein 'Nevermore'. Wenige hörten auf die Warnung des Totenvogels. Verzweifelt versuchte sich in ergebnisloser Arbeit zu betäuben, wer nicht fortgerissen vom häuslichen Herde am Kampfe teilzunehmen gezwungen war. Fahl und grau wölbte sich der Himmel, kraftlos erlosch der Schein der Abendsonne gemeinsamen geistigen, freiheitlichen, menschlichen Anspruchs innerhalb des alten Europas. Der Gedanke ließ sich nicht abweisen, ob nicht wir selbst, solchen Anspruches Träger, den

Fluch heraufbeschworen, der uns zerschmetterte. War die Schönheit, die wir als höchste Macht verehrend über unser Dasein gesetzt hatten, allzu leichtsinnig von uns gehütet worden" (Uhde-Bernays 1947: 517)? Im politischen Konflikt des Krieges erst wandelt sich nun die literarische, nominelle Einsamkeit zur faktischen. Die sozialpolitische Basis des Bildungsbürgertums wird von der Kriegsverwaltung aufgelöst. Die pessimistische SchlußEinstellung signalisiert indirekt auch den Verlust der Mutter, die "Schönheit" der mütterlichen Zuwendung, ihre Sorge um den Sohn scheint unrettbar für diese "Generation .. der Freiheit und Schönheit" (ebd.: 342) verloren. "Aus mattem Spiegel starrt ein von schmerzhaften Zeichen des Kummers gefurchtes Gesicht. Über fünfundzwanzig Jahre sind seitdem vergangen. Nur wenige sind mir geblieben aus dem Kreise der Gefährten. Kein Strahl der Hoffnung fällt aus dem Dunkel, aus dem sich grauenvoll, gleich einer Sphinx, das Rätsel der Zukunft aufrichtet" (ebd.: 519).

V. "Individualität" als Bildungstradition

5.1 Bildung und Rolle

/ Spitzwegs Bildung /

Die Apologese des Münchner Malers Carl Spitzweg zum Ideal eines sich selbst verwaltenden Bildungsbürgers unterstellt, daß dieser seine sozialpolitische Rolle als repräsentative Bildungsrolle interpretiert, indem er seine Erlebnisse als 'Erinnerungen' autobiographisch zu einem "Werk" vergegenständlicht. "Das Leben des Mannes ist sein Werk", so hat Lothar Brieger diesen Zusammenhang im Jahre 1924 beschrieben (Brieger 1924: 1). Diese 'literarische', im Grunde aber sozialpolitische Konstruktion unterstellt dann 'Bildung als Besitz', sofern das "Werk" dann als Rollennachweis in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung dient. Die Frage, ob Spitzweg selbst solches auch für sich in Anspruch genommen hätte, ist von mir allerdings bislang weder gestellt noch beantwortet worden. Erst mit dieser Antwort erschließt sich die gesellschaftspolitische Dimension der Spitzweginterpretation von Uhde-Bernays, sofern Spitzweg dann zurecht in einer Tradition regressiver Bildung gesehen würde.

Spitzwegs bildungsbürgerliche Herkunft ist zunächst offensichtlich: er entstammt dem mittleren, städtischen Bürgertum. Seine Bildungssozialisation mit gymnasialem Schulabschluß und Universitätsstudium qualifizieren ihn ausdrücklich im Sinne bildungsbürgerlicher Ansprüche. Darüberhinaus scheint auch für Spitzweg die 'Krankheit' zum familiären Bildungsschicksal geworden zu sein: ähnlich wie sein Interpret, so erlebt er mit zwanzig Jahren den Tod seines Vaters und die Heirat der Mutter. "Nach dem Tode seines Vaters war die Bindung zu seiner Mutter noch enger geworden", schreibt Siegfried Wichmann (Wichmann

1985: 16). Im Jahre 1829, also ein Jahr nach dem Tod des leiblichen Vaters, heiratet die Mutter erneut. Im gleichen Jahr stirbt Spitzwegs älterer Bruder Simon. Sozialpolitisch kommt Spitzweg damit die Rolle des ältesten Sohnes zu. Er beendet sein Studium an der Universität mit Auszeichnung und verwaltet für den jüngeren Bruder Eduard Teile des väterlichen Erbes. Aus seinen Briefen lassen sich Hinweise auf die "schwierigen Verhältnisse in der Familie" (Wichmann 1985: 21) finden. Zwischen dem älteren Bruder Simon, dem jüngeren Bruder und dem Stiefvater kommt es zu Spannungen. Etwa gleichzeitig unternimmt er seine erste Italienreise und ausgedehnte Bergwanderungen. Spitzwegs Briefe verweisen immer wieder auf seine bildungsbürgerlichen, insbesondere aber ästhetischen Interessen. Sein Verhältnis zur ästhetischen Bildung geht außerdem aus ein Zitat hervor, das aus einem Brief seiner zweiten Italienreise stammt: "Wie oft ich in Bildern gesehen, was oft ich im Leben geträumt ... Gott! hier ist's Wirklichkeit - all diese Bilder, all diese Träume sind dein Florenz. Hierher eil der Leib- und Seelenkranke ... Der Tod wär hier ein süßes Weh" (ebd.: 18)! Im Anschluß an diese Italienreise beschließt er dann den Beruf zu wechseln und Künstler zu werden: "Übrigens bestimmte mich zu meiner Standeswahl keineswegs die Erbschaft, sondern der Keim lag schon seit meiner Rückkunft von Italien in mir" (ebd.: 21). 1833 erkrankt Spitzweg. Der Charakter dieser Krankheit geht aus den vorhandenen Quellen nicht eindeutig hervor.

Ausgehend von dieser Bildungsgeschichte läge die Vermutung einer regressiven Neurose Spitzwegs nahe. Seine Bilder wären dann als Ausdruck seiner glücklichen Vergangenheit zu verstehen. Tatsächlich zeichnet sich ein großer Teil seiner Bilder durch eine eigentümliche Vergangenheitsbezogenheit aus. Mitte des 19. Jahrhunderts beschäftigt sich Spitzweg mit der bildungsbürgerlichen Welt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts: Stadtsoldaten, Eremiten, Territorialfürsten, Hofbeamte bevölkern alte, enge Städte und Landschaften. Ein Interesse, das von seinen Interpreten fast durchweg als Interesse an der Romantik verstanden wird und in vielem an

bildunbürgerliche Märchen erinnert. "Harmlose Hexenmeister beschwören grausliche Lindwürmer", schreibt Hömer, "Alchimisten brüten in Schreckenskammern Wunder aus, Kobolde richten Unheil an, Elfen und Nymphen laben sich in Wald und See. Und dann die rührend komischen Kleinstadterlebnisse in einer ewig früh-sommerlichen Welt: die Postkutsche langt an oder der Fürst selber, vierelang, mit hochnäsigen Lakaien auf dem Bock, Ratsherren schreiten würdig daher, in silbriger Mondnacht die Scharwache, Soldaten dösen im heißen Mittag vor dem Stadttor, Wäscherinnen lachen am Brunnen. Kinder treiben ihr Spiel, der Herr Provisor schaut verliebt einer Schönen nach ... " (Hömer 1935: 1112) Dennoch ergibt sich aus seiner Beschäftigung mit vergangenen bildungsbürgerlichen Inhalten nicht zwingend der Schluß auf seine politische Identifikation mit den Handlungen und Zielen dieses Bildungsbürgertums.

/ Die Bildungsgesellschaft als Rollenerlebnis /

Nun weist allerdings besonders jener Teil des Werkes, der mit Spitzwegs Selbstbild in Verbindung gebracht wird, eine deutliche Vergangenheitsfixierung auf. Die schrulligen "Sonderlinge" (Wichmann 1985: 54), die auf vielen seiner Bilder dargestellt sind, scheinen ihn selbst darzustellen. In ihrer "Welt" scheint sich ein Teil von Spitzwegs eigener Lebensgeschichte wiederzufinden. "Mensch und Maler decken sich bei ihm. ... Sein Atelier war ein krauses Durcheinander von nüchterner Ungemütlichkeit und biedermaierisch poetischer Traulichkeit. Hier sass er, selbst ein verknöchertter Anachoret, Spiessbürger und Bücherwurm, eingewoben wie in ein Spinnennetz, und malte hinter einem bescheidenen Fenster seine köstlichen Bildchen" (Muther 1893: 161). Tatsächlich sind viele dieser "Sonderlinge" als Identifikationsfiguren gekennzeichnet. Sie stehen im jeweiligen Bild an zentraler Stelle, nicht selten ist es die einzige Bildfigur, die in einer Landschaft oder einem Garten agiert. In vielen Bildern wird das Handeln des

"Sonderlings" zusätzlich von einer Beleuchtung hervorgehoben, die von einem Bühnenscheinwerfer stammen könnte. Die darstellerische Vereinzelung dieser Identifikationsfiguren nimmt dabei auf ehemalige gesellschaftliche Standesgrenzen keine Rücksicht: sie betrifft den Mönch, den Gelehrten in der Dachkammer, den vereinsamten Witwer und den sozial isolierten Gutsbesitzer. Mit der bildhaften Wiederholung dieser der Sonderlingsfigur ist Spitzweg offenbar an einer 'gesellschaftlichen' Verallgemeinerung des Verhaltenstyps gelegen. Als Handlungstyp scheint er eine eigene 'Gesellschaft' zu konstituieren. Das Verhalten dieser "Sonderlinge" erscheint eigenwillig und selbstbezogen.

Hinter einer solchen Verallgemeinerung der Rolle, steckt allem Anschein nach Spitzwegs Einsicht in die bereits beschriebene Bildungsgesellschaft. Die Strukturierung durch Rollenverhalten und Verhaltensrollen ist gerade für diesen Gesellschaftstyp konstitutiv. Mit dem Stellung des Bürgers sind in der Bildungsgesellschaft bestimmte Verhaltenserwartungen verbunden, die mit Begriffen wie "Takt", "Anstand" oder "Etikette" umschrieben sind. Insbesondere im späten Beamtenbildungsbürgertum führt dann umgekehrt die Verletzung dieser Verhaltensnormen zur Gefährdung der Stellung und des Berufes. "Würde" und "guter Ruf" werden zur Voraussetzung des Erfolges in der Bildungsgesellschaft überhaupt. Der Zusammenhang ist in der deutschen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert etwa unter dem Modethema 'Standesheirat' immer wieder problematisiert worden. Einen der Höhepunkte dieser gesellschaftlichen Diskussion bildet im 20. Jahrhundert schließlich Heinrich Manns "Professor Unrat", dem die Bildungsgesellschaft vorzuschreiben versucht, wie er seine Intimbeziehungen zu der Halbweltkünstlerin "Lola" zu gestalten hat. Am Widerspruch zwischen seiner gefühlsmäßigen Idealisierung und dem durch die Professorenrolle auferlegten Verhaltenskodex zerbricht schließlich die physische Einheit dieses "Menschen".

Besonders in frühen Spitzwegbildern wird die Rolle als Konflikt immer wieder thematisiert, wobei der Widerspruch bei den am stärksten normierten Rollendefinitionen besonders

offensichtlich wird. Das zufällige Zustandekommen unvorhergesehener Sozialbeziehungen stellen den Mönch, den Ehemann und den Witwer vor schier unüberwindliche Probleme. Da ihre Rollenvorgaben den unmittelbaren Sozialkontakt verbieten, bleibt ihnen kaum mehr als der Blickkontakt (Wichmann 1985: Abb. 163). Sie spielen ihre Bildungsrolle. Siegfried Wichmann hat nachgewiesen, daß sich Spitzweg in diesem Thema auch an Vorlagen der französischen Zeichner orientiert hat (ebd.: Abb. 74). Aber auch die anderen Spitzwegschen "Sonderlinge" spielen 'ihre' spezifische Bildungsrolle: der Familienvater als Patriarch (Wichmann 1985: Abb. 146), der Gelehrte als Lernender (ebd.: Abb. 299), Soldaten und Polizisten als Wachpersonal (ebd.: Abb. 412) und der "Ewige Hochzeiter" als Statist seines eigenen Textes (ebd.: Abb. 655; vgl. Anm. 108). Entsprechendes gilt für die Rolle der Frau als 'Geliebte' (ebd.: Abb. 498), die das Haus versorgt und auf Nachricht des Mannes wartet, für die Rolle der langjährigen Ehefrau im Park oder auf dem Sonntagsspaziergang. Selbst der Künstler nimmt als "Armer Poet" (ebd.: Abb. 57) die ihm von der Bildungsgesellschaft zugewiesene Rolle ein: Allein mit seiner Kunst schafft er neue 'Werke'. In der Regel schildert Spitzweg außerdem die Umgebung dieser Individuen als Teil ihrer Rolle: Dachkammer, Gelehrtenstube, Stadtwall, die alte deutsche Stadt, Einsiedelei oder Bibliothek, Schirm, Buch, Frack und Zylinder sind in dieser Form bildungsbürgerliche Standardrequisiten. Sie signalisieren den Zusammenhang von Handlungsrolle und Rollenumwelt. Mimik und Gestik unterstreichen häufig die enge Bindung von Handlungsrolle und Rollenumwelt. Mitunter wird eine 'Verliebtheit' in diese eigene Welt bzw. Rollenumwelt erkennbar (ebd.: Abb. 488), der auch ehemalige Mitglieder der Kirche und des Adels erlegen sind. Der dargestellte Einzelne scheint dabei weder seine Rolle noch seine Rollenumwelt wahrzunehmen, es ist seine eigene Welt (ebd.: Abb. 597). Zwischen ihm und seiner Welt ist kein Unterschied mehr. Aus Bildung ist selbstbezogene Einbildung geworden. Zwischen ihnen und der nicht durch ihre Rolle definierten Umwelt findet dann kein wechselseitiger Austausch mehr statt. Gekennzeichnet ist diese 'Bildungs-

harmonie' allerdings in der Regel durch die Reduktion der handelnden Personen im Bild. Die Bildungsgesellschaft reduziert sich häufig auf den einzelnen Bildungsbürger.

Dort, wo der Bildungsbürger seine Rollenumwelt verläßt, ergibt sich in der Regel eine Diskrepanz von Rolle und Umwelt. Dies bezieht sich sowohl auf soziale Umwelten, als auch auf 'natürliche Umwelten, die durch den bildungsbürgerlichen Verhaltenskodex nicht mehr unmittelbar erfaßt werden. Der Sonderling ist gerade in diesen 'bildungsfremden' Umwelten an seinem unangepaßten Verhalten erkennbar. Charakteristische Beispiele sind hier wiederum der Sonntagsspaziergang, der Gutsherr (ebd.: Abb. 389) oder auch der Schmetterlingsfänger (ebd.: Abb. 149). Die Rolle verkommt in diesen rollenfremden Umwelten zur Farce: die "Sonntagsjäger" scheinen kaum in der Lage ihr selbstgesetztes Ziel im Wald erreichen zu können, das Opfer entdeckt in der Regel den Jäger zuerst (ebd.: Abb. 263). Soziale Bezüge werden häufig von diesen "Sonderlingen" nicht wahrgenommen (ebd.: Abb. 396) oder sogar als Störung empfunden (ebd.: Abb. 161).

Die Konfrontation von Rolle und Umwelt hängt allerdings wesentlich von der 'eingebildeten' Rollenfixierung selbst ab: je stärker der "Sonderling" in einer rollenfremden Umwelt an seiner herkömmlichen Bildungsrolle festhält, desto weniger angemessen und antiquiert erscheint sein Verhalten in einer unvorhergesehenen Situation. Andererseits existieren auch Identifikationsfiguren in Spitzwegs Bildern, für die selbst fiktionale Rollen unproblematisch sind: der Storch, der die Kinder bringt, stellt für die Kinder kein Verhaltensproblem dar (ebd.: Abb. 774). Frauen, Kinder und stadtferne gesellschaftliche Gruppen (ebd.: Abb. 725) sind überhaupt vom Rollenwiderspruch kaum betroffen, weil deren Rolle vom Bildungsbürgertum nicht bis ins Detail festgelegt sind. Auch die Rolle des Jägers scheint aufgrund der besonderen Form ihrer 'bildungsfernen' Tätigkeit kaum von bildungsbürgerlichen Restriktionen tangiert (ebd.: Abb. 548).

Das bedeutet, es ist nicht die Rolle an sich, sondern die Wahrnehmung dieser Rolle, die die jeweils eigene 'Welt' bestimmt und gegenüber rollenfremden 'Welten' problematisch werden läßt. Spitzweg hat gerade diesen Sachverhalt an verschiedenen Stellen programmatisch deutlich gemacht. Zunächst geschieht dies in zwei "Schulmeister"-Motiven aus den Jahren 1839-1841, also aus der Zeit vor der sogenannten bürgerlichen Revolution. Beide Fassungen sind unterschiedlich betitelt, zeigen aber das gleiche Motiv: 1839 unter dem Titel "Schwieriger "Übergang" (ebd.: Abb. 155), 1841 unter dem Titel "Das Schulmeisterlein auf dem Steg" (ebd.: Abb. 156). Ein korpulenter, hochmodisch gekleideter älterer Herr mit Spazierstock, Brille und Zylinder versucht den Übergang über einen Wassergraben auf einem offenbar stabilen, aber schmalen Brett. In seiner Mimik und Gestik spiegelt sich deutlich die Angst, in den - vermutlich schmutzigen - Graben zu fallen und so die repräsentative Herrlichkeit von Sonntagsfrack, Kniebundhose, Schnallenschuhen, Zylinder, Stock, also die äußeren Insignien seiner Bildungsrolle einzubüßen. Dabei hat man besonders bei der Fassung von 1841 den Eindruck, daß der Schulmeister nur einen Teil des Brettes überhaupt für seine Zwecke nutzt. Die körperliche Anspannung, die Verrenkung des gesamten Körpers wirkt vor diesem Hintergrund übertrieben und erweckt den Eindruck des Gequältwerdens, den Eindruck von Peinlichkeit. Der sozialkritische Unterton ist offensichtlich: der Schulmeister hat Angst, durch den Sturz in den Graben nicht nur sein Aussehen, sondern auch Ruf und Ansehen, seine Bildungsrolle zu verlieren. Eine Angst, die aber nur dann 'Pein' erzeugen kann, wenn der Verlust der Rolle vom Darsteller auch als massive Bedrohung der Existenz verstanden wird (109). Die Mühe, die Haltung zu wahren, decouvriert dann die starke Bindung des Handelnden an seine Rolle. Mitunter aber ist es eben auch nur der Blickkontakt, der das Verhältnis von Rollenwelt und den 'Gefahren' der übrigen Welt als Spannungsverhältnis deutlich macht (ebd.:

Abb. 47; vgl. auch Anm. 110).

Noch dramatischer wird die Gleichsetzung von Existenz und Rolle in einem sehr eigenwilligen Bild des späten Spitzweg. Etwa 1870/75 entstand nach Angaben von Siegfried Wichmann "Der Projektenmacher" (ebd.: Abb. 703). Zwei Männer sitzen in der Gondel eines Ballons, bei dem es sich um einen Heißluftballon handeln könnte. Die Seile, an denen die Gondel am Ballon üblicherweise befestigt ist, hängen wie durchgeschnitten lose an der Gondel. Während jedoch der ältere der beiden Männer seine offenbar bildungspolitisch bedeutsame Rhetorrolle spielt und doziert, blickt der jüngere von beiden verängstigt in den Abgrund. Es ist nicht restlos erkennbar, ob die Gondel aus eigenen Kräften schwebt oder ob sie fällt. Auch hier also die Rollenparabel: nur für den, der an seine Rolle im "Projekt" uneingeschränkt glaubt, existiert das "Projekt". Im 'Zitatenschatz' des Bildungsbürgertums finden sich denn auch entsprechende sprachliche Umschreibungen solchen Bildungsbewußtseins (111). Erschwert wird die Verallgemeinerung solchen 'Glaubens' allerdings durch die Wahrscheinlichkeit, daß aus wissenschaftlicher Sicht eine derartige Situation überhaupt nicht möglich ist: für den Empiriker, für den, der den Boden der 'Tatsachen' sucht, ist ein derartiger Schwebezustand daher undenkbar und deshalb angsterzeugend. Schwerelosigkeit in dieser Form kann für ihn nicht existieren, weil sie wissenschaftlich nicht beweisbar ist. Dabei zeigt das Paradigma der Ballonfahrer, daß es der Blick ist, der unterschiedliches zum Zustand der eigenen Person zutage fördern kann: während der Rhetor seinen offenbar gelernten Text rezitiert, blickt der Unkundige angstvoll nach unten. Die Wahrnehmung einer Rolle entscheidet demnach über das eigene Selbstverständnis und über die Einschätzung der Gesamtsituation. Sofern der bildungsbürgerliche Redner in dieser Situation allerdings das "Projekt" nur aus dem Blickwinkel seines Glaubens an dieses "Projekt" sieht, könnte man von einem bildungsbürgerlichen Rollenrealismus Spitzwegs sprechen.

Das Rollenverhalten hat für die bildungsbürgerliche Welt und deren Verhaltensordnung, für die Bildungsexistenz schlechthin

konstitutive Bedeutung, sie verliert diese Bedeutung jedoch außerhalb des Bildungsbürgertums. In den Kernbereichen dieses Bildungsbürgertums selbst ist diese 'Welt' unproblematisch. (ebd.: Abb. 502 "Die Jugendfreunde").

Spitzweg hat die Rollenproblematik auch in einem Gedicht beschrieben (Uhde-Bernays o.J.: 17). Das Gedicht entstand vermutlich im Zusammenhang mit der Verleihung des Michaelsordens an Spitzweg selbst im Jahre 1865 (Wichmann 1985: 511).

Die Orden

Wenn einer einen Orden kriegt,
Bei uns ist's so der Brauch,
Sagt jeder g'rad zu ihm ins G'sicht:
"Verdient hätt' ich ihn auch!"
Wahrhaft erfreulich ist dies schon,
Es gibt ein treues Bild!
Wie hoch muß stehen die Nation,
Wo j e d e r sich so fühlt!!

Will man die Ambivalenz dieser Ordensparabel überhaupt verstehen, so muß man die Möglichkeit verschiedener politischer Rollenbewertungen unterstellen. Im Bildungsbürgertum dient der "Orden" als politisch-selektives Instrument zur Verleihung einer 'Rolle'. Er verleiht zusätzliche Autorität, Würde und Bedeutung. Aus der Perspektive des 'gläubigen' Bildungsbürgers also, müssen diejenigen, die ihn unberechtigt verdient zu haben glauben, als lästige Konkurrenten und Neider empfunden werden. Würde "die Nation" andererseits wahrnehmen, was "jeder fühlt", so würde eines ihrer wichtigsten politischen Instrumente hinfällig. Sie würde sich in diesem Sinne teilweise selbst abschaffen. Bezeichnenderweise deutet die Überschrift des Gedichtes gerade die Möglichkeit der Selbstauflösung durch die Vermehrung der Orden an, indem sie "die Orden" im Plural thematisch vorgibt.

Spitzwegs kritischer Bildungsbegriff läßt sich rekonstruieren, wenn man berücksichtigt, wie ernst seine "Sonderlinge" die Rolle nehmen. Die Rolle und ihre 'Welt' führt sie in eine geradezu existenzielle Vereinsamung. Die Rollenumwelt schützt den Rolleninhaber zusätzlich durch Mauern und Architekturhindernisse vor dem Zugriff der 'unkundiger' Zweifler. Die Sonderlinge leben in ihrer 'Welt' alleine, abgeschlossen vom Rest der Gesellschaft. Ihr Verhalten erscheint isoliert gesehen unverständlich oder doch fragmentarisch. Damit bleiben die gesellschaftlichen Motive ihres Bildungshandelns unsichtbar. Dies läßt sich auch am hinlänglich bekannten "Armen Poeten" belegen: obwohl erkennbar ist, was der "Poet" in seiner Dachkammer treibt, ist die Frage, warum er dies tut aus dem dargestellten Zusammenhang nicht mehr erklärbar. Die gesellschaftlichen Ursachen dieser Selbstbezogenheit sind nicht sichtbar. Im Hinblick auf dieses Erklärungsdefizit freilich erweist sich das Alleine-sein dieser Sonderlinge als soziale 'Einsamkeit'. Ihr Verhalten verlangt ständig nach einer sozialen Erklärung, gerade weil eine solche Erklärung politisch aus der Situation nicht abzuleiten ist. Auch der Fliegenfangende Wachsoldat fordert durch beschränktes Rollenverhalten einen sozialen Grund für das, was er offensichtlich tut. Mitunter sind die sozialen Defizite auch unmittelbar in den Situationen erkennbar: der strickende Wachsoldat, der einsame Witwer, der auf das Zölibat verpflichtete Mönch verweisen durch ihr Verhalten auf das Fehlen der Sozialbeziehung und bestätigen damit die faktisch vorhandene Einsamkeit. Im Erklärungsbedarf des Rollenfragments scheint demnach Spitzwegs Bildungskritik verborgen. Diese Rolleninhaber sind in ihrer 'Welt' alleine, in der Gesellschaft jedoch einsam. Spitzweg zielt mit diesem Hinweis offenbar nicht auf einen Begriff 'persönlicher' Einsamkeit dieser Darsteller innerhalb des Bildungsbürgertums, sondern auf die soziale Isolation des Bildungsbürgers in der Gesamtgesellschaft. Wenn der "Mönch" die Ansprüche seiner zölibatären Rolle wirklich ernst nimmt, lebt

er in 'seinem' Glauben, kann aber gleichzeitig nur begrenzte Sozialverbindungen eingehen.

In dieser Differenzierung kommt Spitzwegs politisches Bewußtsein zum Ausdruck: die politische Rolle als als gesellschaftliche Rolle zu sehen, erscheint ihm als das eigentliche Vermächtnis des Bildungsbürgertums. Es handelt sich dann auch nicht mehr um eine fakultative Einsamkeit innerhalb des Bildungsbürgertums, wie der Spitzweginterpret Uhde-Bernays sie unterstellt, sondern um gesellschaftliche Isolation. Mit dieser Einsicht entfallen diese Sonderlinge sowohl als allgemein-gesellschaftliche Identifikationsfiguren aus, als auch als 'Helden' des Bildungsbürgertums, weil die Präsentation des sozial autonomen "Selbstverwalters" in ihnen unbefriedigend bleibt. Gleichzeitig erweist sich die Identifikation mit Spitzweg selbst dann als Problem: nimmt man an, Spitzweg habe sich mit diesen Sonderlingen identifiziert, dann kommt auch er als bildungsbürgerlicher "Selbstverwalter" nicht mehr infrage, weil er sich auch mit deren Defiziten identifizieren müßte. Nimmt man aber an, er habe sich mit diesen Figuren nicht identifiziert, so kann auch das Werk nicht mehr als Form einer 'Erinnerung' funktionalisiert werden. Der Autor ist durch sein Werk alleine nicht mehr rekonstruierbar.

Vielleicht wäre es sinnvoll, die "Sonderlinge" Spitzwegs als Stellvertreter eines politischen Handlungstyps zu verstehen, in der auch Spitzweg sich zum Teil befand. Als Stellvertreter reichen sie dann freilich weit über das unmittelbar Dar-gestellte hinaus und eröffnen grundsätzlich schon die Möglichkeit politischer Alternativen. Spitzwegs ironisches Verhältnis zu diesen 'Helden' (112) impliziert dann auch die grundsätzliche politische Möglichkeit sich von diesen Rollen politisch zu distanzieren. Das Verhältnis wäre dann umgekehrt: der Rolleninhaber wäre nicht mehr Teil, sondern im politischen Sinne erneut Autor seiner Rolle. Der Blick aus der Distanz zeigt überdies dann die Beschränktheit jeder gesellschafts-politischen Einzelrolle. Darin steckt vielleicht auch die Erkenntnis, daß späte Bildungsbürger wie er selbst keine

Freiheit zur Rolle, wohl aber noch die Freiheit zur differenzierten Rollenwahrnehmung hat.

5.2 Wissenschaft als Bildungsrolle

/ 'Spitzweg' als "Erzieher" /

Aus dieser historischen Perspektive erweist sich nun der Spitzweginterpret Uhde-Bernays selbst als geradezu klassischer bildungsbürgerlicher "Sonderling", der am Ende in seiner Bildungsrolle vereinsamt. Der Maler Carl Spitzweg hat ihn als gesellschaftlichen Typus vorweggenommen. Die Tatsache, daß der Interpret den Spitzwegschen "Sonderling" nur als 'Selbstbild' des Malers interpretiert und gerade nicht als Stellvertreter einer gesellschaftlichen Gruppierung, kennzeichnet ihn zusätzlich als Angehörigen eines repräsentativen Bildungsbürgertums, dessen 'geistige' Autonomie nur um den Preis der Vernachlässigung der 'Übrigen' Welt zu erreichen ist. Charakteristisch für diesen Eskapismus in eine 'eingebildete' Ersatzwelt ist denn auch die Haltung dieses Spitzweginterpreten zum Nationalsozialismus. So erscheint am 22. September des Jahres 1935 auf der Titelseite der Frankfurter Zeitung ein Artikel von Uhde-Bernays zum fünfzigsten Todestag Spitzwegs. Inhaltlich unterscheidet sich der Artikel kaum von dem, was derselbe Autor bereits 1908 oder 1913 über Spitzweg geschrieben hatte. Freilich ist der gesellschaftliche Kontext, in dem diese 'Beschreibung' reproduziert wird nun ein anderer: sein Artikel über 'Spitzweg' erscheint unmittelbar neben der Bericht-erstattung zum Nürnberger Reichsparteitag. Thematische Schwerpunkte dieser staatlichen Propagandaveranstaltung sind das "Verhältnis von Partei und Volk" und die Festlegung des "Minderheitenstatus für Juden". Der Tenor dieser Gewaltpropaganda ist ultimativ und wendet sich nachdrücklich an das noch unentschlossene späte Bildungsbürgertum: "Das Flaggen-gesetz drückt die ausschließliche Macht und die ausschließliche Verantwortung des Nationalsozialismus aus. Damit wird zugleich verlangt, daß jeder sich sein persönliches Verhältnis zum neuen Staat karmache. ... Eine Entscheidung gegen die Halbheit wird

verlangt ..." (Frankfurter Zeitung:RK 1935: 1) Dagegen setzt Uhde-Bernays sein Verhältnis zu 'Spitzweg' als nahtlosen Übergang in die eigene 'ästhetische' Ersatzwelt, wenn er schreibt: "Ist nicht, ... wenn wir Spitzwegs letzte und schönste Bilder sehen, die Terrasse, die Schauspieler-gesellschaft, das Flötenkonzert, die aus der verträumten Tiefe des deutschen Waldes herausgeholtten Landschaften .. mit aller ihrer Künstelei und Romantik in ein bedeutungsloses und äußerliches Element zurückgeschoben, von einer ergreifenden Wahrheit der Darstellung? An Stelle der Bühne ist in über-raschender Verwandlung das wirkliche Leben getreten und unsere innere seelische Beziehung zu solcher Kunst, auf das heftigste erregt und erschüttert, sucht Tiefe und Ernst der Alters-weisheit eines die Torheiten des Diesseits milde belächelnden abgeklärten Menschentums zu erfassen. Wie der als Verdi seinen Fallstaff mit dem Chor abschloß, ... also klingt auch durch Spitzwegs Werk in einer wundersamen Harmonie die Weise von der entsagenden, über den Dingen stehenden, mit einer leichten Träne im Auge dennoch schmunzelnden Erkenntnis dieser "kleinen Narrenwelt" ..." (Uhde-Bernays 1935: 1).

Dramatisch an dieser politischen Situation ist aber nicht nur die offensichtliche Wirkungslosigkeit dieser "Flucht" vor den realen Verhältnissen, sondern auch die Übereinstimmung der Rollenhaltung von Agressor und Opfer. Beide begreifen 'Bildung' als Erziehung, als Instrument politischer Herrschaft. Beide Bildungskonzepte zeichnet schließlich jenes egozentrisch-autokratische Selbstverständnis aus, dessen Überwindung der 'Sohn' Uhde-Bernays sich vorgenommen hatte. Beide stellen gegenüber dem 'Volk' einen elitär-erzieherischen Anspruch: "In der großen Schlußrede wurden die Grundgedanken einer künftigen Verfassung sichtbar. ... Durch unablässige Erziehung soll das Volk für sie vorbereitet werden" (RK 1935: 1). Aber auch 'Spitzwegs' "Weisungen" können mit den Worten von Uhde-Bernays "Muster erzieherischer Vollendung" (Uhde-Bernays 1935: 1) sein. Die Gleichartigkeit im Rollenverständnis erscheint angesichts der vermeintlich unterschiedlichen Standorte überraschend und prekär (113). In beiden Fällen versteht sich 'Bildung' nicht

mehr als standesübergreifende Definition des "Menschen" schlechthin, sondern als erzieherischer Kompetenznachweis bzw. als selektives Instrument der politischen Praxis. Der Unterschied ist eher quantitativ: in einem Fall 'Bildung' als Erziehung zur "Individualität", im anderen, 'Bildung' als Erziehung zur Parteitreu. Aus Erziehung ist "Volkserziehung" geworden. Offenbar führt dabei die sukzessive Instrumentalisierung des Bildungsbegriffs zu einer Auflösung des Bewußtseins von der menschlichen Gesellschaft. In dem Maße, wie sich 'Bildung' zum politischen Repressionsinstrument verselbständigt, legitimiert 'Bildung' nun offenbar das Gegenteil dessen, was der Begriff politisch ursprünglich zum Ausdruck gebracht hat. So bestätigt sich fünfzig Jahre nach Spitzwegs Tod, das Bildungsbürgertum als regressive, gesellschaftliche Tradition, dem der historische Sinn des Bildungshandelns als integratives Verständigungshandeln zwischen den Ständen abhanden gekommen ist. Der Mangel an gesellschaftlichen Rollenbewußtsein erweist sich damit als historisches Kernproblem des Bildungsbürgertums überhaupt.

/ Wissenschaft als reflexive Bildung /

Die gesellschaftliche Entwicklung des Bildungsbürgertums, der Versuch, 'Bildung' sozialtechnisch als Derivat politischer Macht zu definieren, hat den historischen Widerspruch von Bildung und Autorität verschüttet. Die Funktionalisierung des bildungsbürgerlichen Sozialkontextes im Dienste einer 'literarischen' Bildungsautorität führt nun obendrein die politische Spaltung des Bildungsbürgertums selbst herbei: sozialpolitische 'Macht' ist mit gesellschaftspolitischer Ohnmacht korreliert. In seinen 'sozialen' Einzelteilen wird nun das Bildungsbürgertum vom Nationalsozialismus in Dienst genommen: der Mann als Soldat und Techniker, die Frau als Mutter und billige Arbeitskraft, die Kinder als Träger eines nicht vorhandenen "völkischen" Bewußtseins. Die soziale

Vereinsamung ist staatspolitisch sanktioniert und effektives Mittel gesellschaftspolitischer Herrschaftspraxis, obwohl auch in diesem relativ kurzen Zeitraum deutscher Geschichte der Staatsapparat mit Bürger besetzt ist, die sich als 'gebildete' verstehen.

Was nach dem "Zusammenbruch" vom Bildungsbürgertum an Institutionen und Personen geblieben ist, beginnt sich pro forma erneut zu sammeln. Viele Angehörige der 'gebildeten' Schichten werden als "Wissenschaftler" in den Dienst des technischen Wiederaufbaus gestellt. Der Begriff der 'Wissenschaft' selbst spielt bei diesem 'neuen' Anfang keine politisch dominante Rolle. Die "Freiheit der Wissenschaft" wird als Verwaltungsangelegenheit den Bundesländern überlassen, 'Wissenschaft' wird primär als "Beruf" verstanden (114). Im Jahre 1946 übernimmt auch der Spitzweginterpret Hermann Uhde-Bernays an der philosophischen Fakultät München erstmals eine Honorarprofessur. Ein Jahr später erscheint seine Autobiographie "Im Lichte der Freiheit", die allerdings auf die Darstellung der Jahre 1914-1945 verzichtet. Die Geschichte der gewaltsamen Abschaffung des ästhetischen Liberalismus wird in diesem Rückblick konsequent übersehen. Die gesellschaftspolitische Ohnmacht ist nicht das Thema dieses Bildungsbürgertums gewesen. Und endlich scheint auch die 'literarische' Bildung wieder an 'ihrem' geschichtlichen Bestimmungsort, der Universität, angekommen zu sein. Die "Aristokratie des Geistes" hat ihren alten Ort gefunden: die erziehende Wissenschaft. Das Problem 'Bildung' hat einen neuen Rahmen und seine Widersprüche bleiben.

Die historische Kritik freilich könnte gerade in diesem Übergang die politische Kontinuität und die Problematik einer solchen Legitimations-'Bildung' aufzeigen. Es ist keineswegs Zufall, daß der Gegensatz von politischer Ohnmacht und sozialpolitischer Bedeutsamkeit auch die 'neue' Wissenschaft unübersehbar prägt. Der soziale Zerfall der Trägergruppe, die Vereinzelung des forschenden Wissenschaftlers schließlich verweisen auf eine bekannte und weitgehend unbewußte Tradition.

Das Verständnis dafür, daß "Individualität" nicht nur ein persönliches Problem, sondern einen gesellschaftlichen Konflikt signalisiert, wäre dagegen Aufgabe einer neuen Bildungswissenschaft gewesen. Eine Erkenntnis, die von dem Spitzweginterpreten Uhde-Bernays nicht berücksichtigt worden ist. Erst unter der Prämisse politischer Rollenreflexivität wäre dann eine gebildete Wissenschaft als gesellschaftspolitischer Einigungsversuch zu erkennen und zu bewerkstelligen. Die "repräsentative", nicht mehr auf Legitimation bedachte Wissenschaft impliziert dann auch das historische Bildungskonstrukt des "Menschen" in seiner ursprünglichen Absicht als politische Voraussetzung.

ANMERKUNGEN

- 1) Vgl. die Schlußszene des Films "Touch of Evil" von Orson Welles aus dem Jahre 1957.
- 2) Vgl. Schloß Herrenchiemsee, das nach dem Vorbild von Versailles von Ludwig II. konzipiert worden ist.
- 3) Hinweis zur Zeichensetzung: 'Spitzweg' meint ein Konstrukt der Interpretation, in dem der Maler Carl Spitzweg zur Identifikationsfigur stilisiert wird. Sofern sich in diesem Leitbild die Wünsche der Interpreten selbst manifestieren, handelt es sich um ein Selbstbild. Entsprechendes gilt für andere Begriffe, die in dieser Weise hervorgehoben sind: sie bedeuten Selbsteinschätzungen der Interpreten. Textzitate entsprechen diesen Selbsteinschätzungen, wenn sie zur Legitimation des eigenen Standpunktes dienen.
- 4) Vgl. Kap. 2.2
- 5) C.A. Regnets "Münchener Künstlerbilder" ist ein sehr charakteristisches Beispiel für biographisch-lexikalische Geschichtsschreibung.
- 6) Bes. Uhde-Bernays 1906, 1908, 1913.
- 7) Vgl. Engelhardt 1986.
- 8) Vgl. Scherr: 1848 - Ein weltgeschichtliches Drama, Leipzig 1875, S.202.
- 9) Plessner 1974, 48: "Deutschland, riesenhaft und kindlich, glaubte seine schicksalhaften Mängel durch kulturelle Propaganda gutmachen zu können. Es sah nicht ein, daß die Verbesserung des Absatzes mit einer Verbesserung der Sympathien keineswegs identisch ist. Denn Völker werben durch ihre Faulheiten, nicht durch ihren Fleiß."
- 10) Klotz 1977: 116.
- 11) Plessner 1974: 178.
- 12) Hamann / Hermand 1977, III: 16.
- 13) Zum Unterschied 'Spitzweg' und Spitzweg vgl. Kap.5.1
- 14) Vgl. Marcuse: Der deutsche Künstlerroman. Frankfurt a.M. 1978.

- 15) Engelhardt 1986: 23.
- 16) Regnet 1871: 268.
- 17) Hamann / Hermand 1977, III: 20.
- 18) Vgl. Regnet 1871, Regnet 1885, Raupp 1885, Muther 1893 u.a.
- 19) Uhde-Bernays 1913: 9.
- 20) Regnet 1871, ders. 1885, Pecht 1885/86, Raupp 1885.
- 21) Roennefahrt 1960: Werkverzeichnis, Anhang.
- 22) Roennefahrt führt sich selbst in dieser Literaturliste mit 22 Titeln zum Thema "Spitzweg" auf. Roennefahrt war kein Kunsthistoriker, sondern Journalist.
- 24) Vgl. Schlaffer 1975: 148: "Immerhin vermag die schweigende Menge den Redner an seine Isolierung zu gemahnen. So ist es kein Zufall, daß explizite Anmerkungen zur Situation des Essayisten, der zum einsamen Redner geworden ist ... zu finden sind."
- 25) Pecht 1885, Raupp 1885, Ostini 1920, Holland 1916 u.a.
- 26) Vgl. auch Fuhrmann, M.: Rechtfertigung durch Identität - Über eine Wurzel des Autobiographischen. In: Marquard / Stierle (Hg.): Identität. München 1979, S. 685.
- 27) Balet 1981: 268.
- 28) Hauser 1983: 586. Hauser setzt den Beginn der Bildungsgesellschaft mit der Renaissance an.
- 29) Engelhardt 1986: 47.
- 30) Engelhardt 1986: 38.
- 31) Lepenies 1981: 190.
- 32) Habermas 1978: 54.
- 33) Vgl. auch die 'Bildungskarriere' von Georg Forster. Enzensberger, U.: Georg Forster. Berlin 1979.
- 34) Vgl. Beaumarchais Unternehmung einer Ausgabe von dem Gesamtwerk von Voltaire, das als wirtschaftliches Großprojekt mit erheblichen Verlusten endete. vgl. Scherr, J.: Menschliche Tragikomödie. München o.J., 6. Teil, 269.
- 35) Vgl. Kap. 2.2: das Beispiel der Kunstverwaltung.
- 36) Kohli, M.: Von uns selber schweigen wir. In: Lepenies, W.: Geschichte der Soziologie, Frankfurt a.M. 1981, S. 428 ff.

- 37) Vgl. Wollheim da Fonseca: 381.
Vgl. auch Peveling, A.: Bürgers Beziehungen zu Herder. Diss. phil. Münster 1917. In den folgenden Ausführungen über Bürger und seinen Begriff der Popularität, beziehe ich mich besonders auf den 1776 im "Deutschen Museum" abgedruckten Aufsatz "Herzensausguß über die Volkspoesie" und auf das Nachlaßfragment "Von der Popularität der Poesie".
- 38) Vgl. Bürger, Werke 1844, 102: "Die deutsche Muse sollte billig nicht auf gelehrte Reisen gehen ..."
Vgl. auch Krauss 1963: 384.
- 39) Vgl. auch Schwab, W.: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Regensburg 1965, S. 90.
- 40) Schiller 1827, XVIII: 34 ff.; Neumann 1968: 311 ff.
- 41) Neumann 1968: 50.
- 42) Vgl. hierzu Kap. 2.1 und 2.2
- 43) Der Besuch von feudalen Archiven und Museen und die Mitarbeit von Bürgerlichen an solchen Einrichtungen war an politische Empfehlungen und Wohlverhalten gebunden. vgl. Grasskamp 1981: 36.
- 44) Vgl. Schiller, Goethe, Herder u.a.
- 45) Vgl. Mead, G.H.: Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1968. Die Termini "Vorbild" und "Generalisierter Anderer" lassen sich möglicherweise auf unterschiedliche sozialhistorische Trägerschichten anwenden.
- 46) Vgl. auch zur Anerkennung Voltaires in Frankreich im späten 18. Jahrhundert. Scherr 1886: 285.
- 47) Roland Galle weist 1978 in einem Vortrag zur Freiburger Tagung "Psychoanalyse und Literaturwissenschaft" darauf hin, daß Rousseau den Zusammenbruch der gesellschaftlichen Institutionen durch einen biographieinternen Autonomieentwurf (Affektentwurf) kompensiert.
- 48) Eine Rolle, die neuerdings auch Kunstkritiker für sich in Anspruch nehmen sollen. Vgl. Nöth, W.: Strukturen des Happenings. Diss. phil. Bochum

1972, 17.

Die "Aufgabe des Kritikers" als eines idealisierten Rezipienten sei es, eine "Kongruenz" zwischen seinem eigenen Textverständnis und dem des Durchschnittsrezipienten herzustellen.

- 49) Vgl. auch Lichtenberg: "In meinen Schuljahren, wo das Wort 'populär' noch nicht so Mode war wie jetzt, glaubten wir, es hiesze pöbelhaft oder so etwas." In: Grimm J. / Grimm W.: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1889, Bd.7, S.2002.
- 50) Dilly 1979, 140: "Folgte bis ins 18.Jahrhundert die diskursive Praxis der präsentativen, so suchte nun die präsentative die diskursive einzuholen."
- 51) Schlaffer 1981: 155.
- 52) Wichmann 1985: 509.
- 53) Schwarz 1982: 77.
- 54) Vgl. Hamann/Hermand 1977, Bd.II, 55 ff.: zum Bild des Künstlers in der Medienöffentlichkeit des 19. Jahrhunderts.
- 55) Warnke, M.: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.
- 56) Elias 1983: 222 ff.
- 57) Franke 1934: 47.
- 58) Vgl. auch den Brief von Koch an G.F. von Fischer vom 3.5.1805. In: Cassierer 1914: 123.
- 59) Franke 1934: 4.
- 60) Scherr 1874: 142.
- 61) Kauffmann, H.: Albrecht Dürer - Umwelt und Kunst. In: Ausstellungskat. "Albrecht Dürer." München 1971, 18.
- 62) Schnorr von Carolsfeld, Brief vom 12.9.1818. Zit. nach Cassierer 1914: 157.
- 63) Franke 1934: 35 f.; vgl. auch Mai, E.: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Ausstellungskat. "Die Düsseldorfer Malerschule". Düsseldorf 1979, 19.
- 64) Franke 1934: 36 bzw. 45 ff.
- 65) Vgl. G. Kaup: Die politische Satire in München von

- 1848-1871, Diss. phil. München 1937. In München bestanden in diesem Zeitraum neben den "Fliegenden Blättern" noch der "Münchner Punsch" in vergleichbarer Auflagenhöhe. Vgl. auch den "Kladderadatsch" in Berlin.
- 66) Wichmann 1985: 510.
- 67) Vgl. etwa das jährlich erscheinende "Meyers Universum" der Kunstanstalt des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen.
- 68) Vgl. Kap. 1.2
- 69) E. Katz: The two-step flow of communication. In: W. Schramm (Hg.) Mass communication. 2. Aufl. 1960, S. 346 f. In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, ob das "two-step-flow-model" und vergleichbare Modelle sozialhistorisch zu interpretieren sind.
- 70) Wichmann meint, einen Zusammenhang der Häufigkeit von Spitzweginterpretationen und Gesellschaftskrise feststellen zu können. Vgl. Wichmann 1985: 12.
- 71) Vgl. das Vorbild der Napoleonischen Verwaltung.
- 72) Gerth 1976: 62.
- 73) Catel u.a. 1833: 25.
- 74) Dilly 1979: 155.
- 75) Dresdner 1915: 137.
- 76) Dilly 1979: 161 f., 201 und 221.
- 77) Vgl. auch Goethes Beschreibung seiner Sammlung in seinem Aufsatz "Der Sammler und die Seinigen". In: Goethes sämtliche Werke. Leipzig o. J., XXXVI, 21 ff.
- 78) Dilly 1979: 178.
- 79) Dilly ebd.: 143.
- 80) Ebd.: 161 und 151.
- 81) Ebd.: 149.
- 82) Ebd.: 155.
- 83) Ebd.: 159.
- 84) Ebd.: 157.
- 85) Holz, H.H.: Vom Kunstwerk zur Ware. Neuwied, 1973, 23.
- 86) Dilly 1979: 156.

- 87) Catel, Koch, Riepenhausen u.a., Dessau 1833.
- 88) Dahm, I.: Das Schornsche "Kunstblatt". München 1953.
- 89) Dilly 1979: 233 ff.
- 90) Ebd.: 251.
- 91) Vgl. auch Kap 1.1
- 92) Zu fragen wäre, ob und wie weit "Biedermeier" und "Romantik" unterschiedliche Verwaltungstraditionen re-präsentieren.
- 93) Vgl. die sog. "Walhalla" bei Regensburg.
- 94) Die Trennung der Geschlechter schafft so erst die organisatorische Möglichkeit sozialpolitischer Unterprivilegierung.
- 95) Vgl. Schlaffer 1981.
- 96) Angesichts der Detailbeschreibungen ist anzunehmen, daß die Autobiographie aus früheren Aufzeichnungen hervorgegangen ist.
- 97) Vgl. Freud 1920: 20.
- 98) Vgl. auch Engelhardt 1986: 115 ff.
- 99) Lepenies 1981: 190 ff.
- 100) Zum Sekuritätsdenken vgl. Uhde-Bernays 1947: 64.
- 101) Uhde-Bernays 1947: 114.
- 102) Wolbert, K.: "In der autonomen, zweck- und folgenlos agierenden künstlerischen Schöpferkraft, im "divinatorischen" Erzeugen einer Kunstnatur glaubt man nun "elementare" Natur hervorbrechen zu sehen." In: Hofmann, W., Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Frankfurt 1974, 44.
- 103) Hamann /Hermand, Bd.III, 108 ff.
- 104) Vgl. Uhde-Bernays 1913, 38: "Mit hohem Eifer, wie für eine heilige Sache, begann er sein Anachoreten-leben."
- 105) Hamann /Hermand 1977, III: 14.
- 106) Vgl. Kap. 1.2
- 107) Vgl. auch Regnet 1885: 271.
- 108) Spitzwegs "Ewiger Hochzeiter" hat seine Bildungsrolle, seinen Text in der Tasche! Vgl. Wichmann 1985: Abb. 517.

- 109) Vgl. Grandville, Staats- und Familienleben der Tiere. Frankfurt a.M., 1976, II, 211: "Die liebenswürdige Schriftstellerin, die mit der einen Hand wiegt, mit der anderen schreibt, ein Wesen, das halb aus Tinte, halb aus Kinderbrei besteht." Grandville setzt hier Rolle und physische Existenz unmittelbar gleich.
- 110) Auch Spitzwegs Selbstbildnisse vermitteln den Eindruck, daß er durch seine Bürgerrolle, d.h. deren Kleidungs-vorgaben eingezwängt wird. Nur der Blick des Malers widersetzt sich der Form: er ist sehr direkt und unmittelbar auf den Betrachter gerichtet. Vgl. Wichmann 1985: Abb. 24.
- 111) "Des Menschen Wille ist sein Himmelreich", der "Glaube versetzt Berge" u.a.
- 112) Preisendanz, W.: Humor als Rolle. In: Marquard, O. / Stierle, K.: Identität. München 1979, 423.
- 113) Vgl. Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts 5. A., München 1942, 405: "Diese scheinbare Abschweifung war notwendig, weil sie deutlich macht, daß ... die Persönlichkeit innerhalb ähnlich bedingter Persönlichkeiten das letzte Urphänomen allen Kunstschaffens darstellt." Vgl. auch ebd., 406: "Noch heute wird innerhalb des willenhaften, jede Zweckmäßigkeit einschließenden Ichs der ästhetische Wille geleugnet. Dabei ist gerade er, wenn nicht der stärkste, so doch sicher der umfassendste Ausdruck des menschlichen Willens überhaupt."
- 114) Vgl. Max Weber: Wissenschaft als Beruf. Als Vortrag gehalten 1918/19.

Literaturverzeichnis

- Balet, L. / Gerhard, E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18.Jahrhundert. Frankfurt u.a. 1979.
- Berghahn, K.L. / Müller W.: Tätig sein, ohne zu arbeiten?
In: Grimm, R./Hermund J. (Hrsg.): Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königsstein 1979, 51 ff.
- Binder, W.: Allgemeine Realencyclopädie oder Conversationslexikon für das katholische Deutschland. Regensburg 1848, Bd.8.
- Brieger, L.: Deutsches Bürgerleben in Zeichnungen von Carl Spitzweg. Berlin und Wien 1924.
- Breuer, R.: Carl Spitzweg. In: "Der Kunstfreund", 1914, 161-167.
- Bürger, G.A.: Sämtliche Werke. Göttingen 1844.
- Busch, W.: Akademie und Autonomie - Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. In: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, 81-92, Berlin 1981.
- Campe, Fr. (Hg.): Reliquien von Albrecht Dürer seinen Verehrern geweiht. Nürnberg (Campe) 1828.
- Cassierer, P.: Künstlerbriefe aus dem 19.Jahrhundert.

Berlin 1914.

- Catel, F.; Koch, J. u.a.: Drei Schreiben aus Rom gegen die
Kunstschreiberei in Deutschland. Dessau
1833.
- Dahm, I.: Das Schornsche "Kunstblatt" 1816 - 1849.
München. Diss. phil. München 1953.
- Dilly, H.: Kunstgeschichte als Institution.
Frankfurt 1979.
- Dresen, A.: Vortrag zur Kulturtagung in Marburg.
Kopie eines Maschinenskripts,
Marburg, 13. 10. 1984.
- Dresdner, A.: Die Entstehung der Kunstkritik. München
1968.
- Dubiel, H.: Identität und Institution. Düsseldorf
1973.
- E.: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie
für die gebildeten Stände. Leipzig
1820, 5. Aufl., Bd.7.
- Elias, N.: Der Prozeß der Zivilisation.
Frankfurt a.M. 1976, Bd. II.
- Elias, N.: Die höfische Gesellschaft. Frankfurt
a.M. 1983.
- Eitelberger, R.: Die Resultate des ersten internationalen
kunstwissenschaftlichen Kongresses in
Wien. Wien 1874.
- Engelhardt, U.: Bildungsbürgertum. Stuttgart 1986.

- Ettl, Th.: Zur Bedeutung von Nachahmung und Identifikation im Sozialisationsprozeß. Bremen, Diss. phil. 1975.
- Fielitz, W. (Hg.): Briefwechsel zwischen Schiller und Lotte. 1788-1805. Stuttgart o.J.
- Franke, E.A.: Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus. Emsdetten (Lechte) 1934.
- Frankfurter Zeitung (R.K.): Frankfurt 23.9.1935, 1.
- Fontius, M.: Zur Ästhetik des bürgerlichen Dramas. In: Schröder, W./Bergmann, H. (Hrsg): Französische Aufklärung. Leipzig 1979, 403 ff.
- Fontius, M.: Produktivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst. Zur Ablösung ständischer Voraussetzungen in der Literaturtheorie. In: Schröder, W./Weber, P.: Literatur im Epochenumbruch. Berlin - Weimar 1977, 409 ff.
- Freud, S.: Darstellungen der Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1978.
- Ders.: Über Psychoanalyse. Leipzig und Wien 1920.
- Freud, A.: Das Ich und die Abwehrmechanismen. München 1964.
- Folkers, G.: Besitz und Sicherheit. Kronbg. 1976.

- Förster, E.: Geschichte der deutschen Kunst, Vierter Teil: Von dem Ende des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1860.
- Gagel: In: Meyers Conversationslexikon für die gebildeten Stände. Hildburghausen 1851.
- Galle, R.: Sozialpsychologische Überlegungen zu Rousseaus Autobiographie. Konstanz 1980. Vortrag gehalten auf der Tagung "Psychoanalyse und Literaturwissenschaft".
- Gerth, H.H.: Bürgerliche Intelligenz um 1800. Göttingen 1976.
- Glaser, H.: Maschinenwelt und Alltagsleben. Frankfurt a.M. 1981.
- Gleichen-Rußwurm, A.v.: Kultur- und Sittengeschichte aller Zeiten und Völker. Wien o.J., Bd.23/24.
- Grasskamp, W.: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.
- Grimm, R./ Hermand, J. (Hrsg.): Popularität und Trivialität Frankfurt 1974.
- Habermas, J.: Technik und Wissenschaft als Ideologie. Frankfurt 1968.
- Habermas, J.: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied (1962) 1978.
- Habermas, J.: Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus. Frankfurt 1975.

- Hamann, R.: Theorie der bildenden Kunst. München 1983.
- Hamann, R. / Hermand, J.: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. I-V. München 1977.
- Hauser, A.: Soziologie der Kunst. München 1983.
- Hildebrandt, H.: Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts. In: Brinckmann, A.E. (Hg.) Handbuch der Kunstgeschichte. Potsdam 1924.
- Hobsbawm, E.J.: Industrie und Empire - Britische Wirtschaftsgeschichte seit 1750, Bd. II. Frankfurt am Main 1969.
- Holland, H.: Carl Spitzweg. München und Leipzig 1916.
- Hofmann, W. (Hrsg.): Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Frankfurt a. M. 1974.
- Hömer, A.: Ein Maler der guten, alten Zeit. In: "Allgemeiner Wegweiser", Nr.38, 1935.
- Jaffe, E. (Hg.): Moderne Kunstchronik oder Die Rumfordische Suppe gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch. Innsbruck 1905.
- Jensen, J. C.: Carl Spitzweg - Zwischen Resignation und Zeitkritik. Köln 1979.
- Kauffmann, H.: Albrecht Dürer - Umwelt und Kunst. In: Albrecht Dürer 1471-1971. München 1971, S. 18 ff.
- Kern, J.G.: Über den Humor in der Kunst. In:

Kunst der Zeit, Nr.10, 1928, 205-207.

- Klotz, G.: Das aus ständischen Bindungen
heraustretende Individuum als
literarische Figur. In: Klotz, G.;
Schröder, W.; Weber, P.: Literatur im
Epochenumbruch. Berlin und Weimar 1977,
116 ff.
- Krauss, W.: Studien zur deutschen und französischen
Aufklärung. Berlin 1963.
- Kosellek, R.: Kritik und Krise. Frankfurt a.M. 1979.
- Lepenies, W.: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt
am Main 1981.
- Lessing, W.: Wilhelm von Kobell. München 1923.
- Lessing, G.E.: Laokoon oder über die Grenzen der
Mahlerey und Poesie. Berlin 1766.
- Levebre, J.: Zur Autonomie der Literatur in der
frühen Neuzeit. In: Bürger, P. (Hrsg.):
Zum Funktionswandel der Literatur.
Frankfurt a.M. 1983, 61ff.
- Lowenthal, L.: Die biographische Mode. In: Sociologica,
Frankfurt 1955, 363 ff.
- Mathias, Th. (Hrsg.): J.G.Herder, Bd.I-II. Leipzig und Wien
o.J.
- Mead, G. H.: Geist, Identität und Gesellschaft.
Frankfurt 1980.
- Meyer, H.: Der Typus des Sonderlings in der

- deutschen Literatur. Amsterdam 1943.
- Müller, M.: Künstlerische und materielle Produktion
- Zur Autonomie der Kunst in der
italienischen Renaissance. In: Müller
u.a.: Autonomie der Kunst - Zur Genese
und Kritik einer bürgerlichen Kategorie.
Frankfurt a.M. 1974, 9 ff.
- Muther, R.: Geschichte der Malerei im
19. Jahrhundert. München 1893.
- Neumann, T.: Der Künstler in der bürgerlichen
Gesellschaft. Stuttgart 1968.
- Ostini, F. v.: Der Maler Carl Spitzweg.
Bielefeld und Leipzig 1920.
- Pecht, F.: Carl Spitzweg. In: Kunst für Alle.
München 1885/86, 24-25.
- Ders.: Nachruf zum Tode C. Spitzwegs. In:
Allgemeine Zeitung. München, 11.10.1885.?
- Plessner, H.: Die verspätete Nation.
Frankfurt a. M. 1974.
- Raupp, K.: Karl Spitzweg. In: Illustrierte Zeitung,
Nr. 2207, 17.10.1885, 390.
- Regnet, C. A.: Münchner Künstlerbilder, Bd. II.
Leipzig 1871, 268-276.
- Ders.: Karl Spitzweg. In: Ztschr. f. bildende
Kunst. Leipzig 1886, 77-82.
- Ritter, G.: Machtstaat und Utopie. Stuttgart 1947.

- Roennefahrt, G.: Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Studien und Aquarelle ... München 1960.
- Roeper, A.: Karl Spitzweg. Zu seinem hundertsten Geburtstag (5. Februar 1908). In: Börsenblatt f. d. Deutschen Buchhandel, Nr. 29, 5.2.1908, 1436-1438.
- Schlaffer, H. / Schlaffer, H.: Der bürgerliche Held. Frankfurt a. M. 1981.
- Schlaffer, H. / Schlaffer, H.: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt 1975.
- Scherr, J.: Göthes Jugend. Leipzig 1874.
- Scherr, J.: Deutsche Kultur- und Sittengeschichte. Leipzig (Wigand) 1887.
- Scherr, J. : Blücher - Seine Zeit und sein Leben. Leipzig 1886.
- Schiller, F. von: Sämtliche Werke. Augsburg (Wagner) 1826/27, Bd. XIIX, 34 ff.
- Schröder, W.: Zur territorialen und regionalen Ungleichmäßigkeit des Übergangs vom Feudalismus In: Schröder, W. / Weber, P.: Literatur im Epochenumbruch. Berlin - Weimar 1977, 17 ff.
- Schwab, W.: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied - Studien zu Lied und Liedästhetik in der mittleren Goethezeit 1770-1814. Regensburg 1965.

- Schwarz, U. H. A.: Das Modische. Berlin 1982.
- Sombart, W.: Die deutsche Volkswirtschaft im 19.Jahrhundert. Berlin 1909.
- Strodtmann, A. (Hg.): Briefe von und an Gottfried August Bürger, Bd.I-IV. Berlin 1874.
- Uhde-Bernays, H.: Carl Spitzweg. In: Jugend (Sondernummer). München 1908, 50-54.
- Ders.: Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst. München 1913.
- Ders.: Die gute, alte Zeit. München 1913.
- Ders.: Spitzweg. Reime und Bilder. München o.J.
- Ders.: Karl Spitzweg und seine Kunst. In: Kat. der Galerie Thannhauser. München 1916.
- Ders.: Zur Charakterisierung der Arbeit Spitzwegs. In: Ztschr. f. bildende Kunst. Leipzig 1916, 149-156.
- Ders.: Neues von Spitzweg. Gedichte und Briefe. München 1918.
- Ders.: Carl Spitzweg und seine Kunst. In: Ausst.-Kat. der Galerie Schöнемann und Lampl. München 1927.
- Ders.: Karl Spitzweg. Zu seinem 50.Todestage am 23.September. In: Frankfurter Zeitung vom 22.9.1935

- Ders.: Im Lichte der Freiheit. o.O. (Insel)
1947.
- Ders.: Rothenburg ob der Tauber. Leipzig 1921.
- Veit, L.: Albrecht Dürer und seine Familie:
Dokumente. In: Albrecht Dürer 1471-1971.
München 1971, 28 f.
- Voll, K.: Carl Spitzweg. Ein Gedenkblatt zu seinem
100.Geburtstag. In: Westermanns
Monatshefte 1908, H. 618, 904-914.
- Wichmann, S.: Carl Spitzweg und die französischen
Zeichner Daumier-Grandville-Gavarni-
Dore. Herrsching 1985.
- Wolbert, K.: "Deutsche Innerlichkeit". Die
Wiederentdeckung im deutschen
Imperialismus. In: Hofmann, W. (Hg.):
Caspar David Friedrich und die deutsche
Nachwelt.
Frankfurt am Main 1974, 34 ff.
- Wollheim da Fonseca (Hg.): J.G.Herder. Ges. Werke
Berlin (Hempel) o.J.
- Wurzbach, W. von (Hg.): G.A.Bürger. Werke. Leipzig 1900.

Tabellarischer Lebenslauf

Geboren am: 14.6.1950 in Seeon / Kreis Traunstein (Bayern)

als: Hermann Ermer

Eltern: Angela Ermer, Gilbert Rowley

Familiie: Heirat mit Dorothee Feuerhelm 1983

Geburt der Tochter Verena Isabelle 1983

Volksschule: Regensburg 1957-61

Gymnasium: Regensburg 1962-1971 (Goethe-Gymnasium)

Universitäten: Universität München 1972-1975

Universität Tübingen 1975-1976

Universität Bochum 1976-1989

FernUniversität Hagen 1980-1984 (stud. Hilfskraft)

Studienfächer: Hauptfach Kunstgeschichte, Hauptfach Psychologie

Nebenfach Philosophie, Nebenfach Geschichte

Prüfungen: Vordiplom Psychologie 1979

Promotion 1989

